ATTI

DELLA

REALE ACCADEMIA

DI

ARCHEOLOGIA, LETTERE

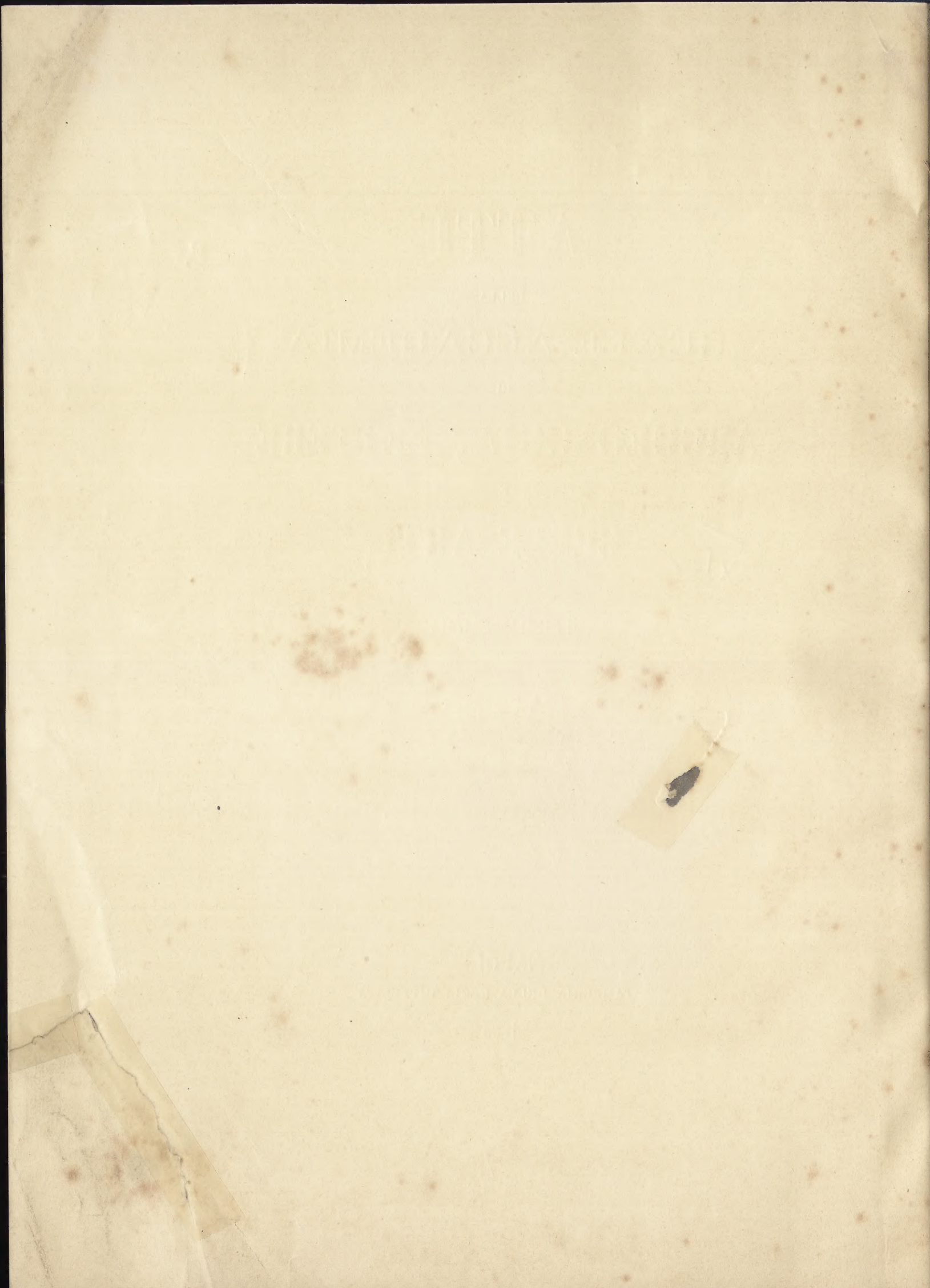
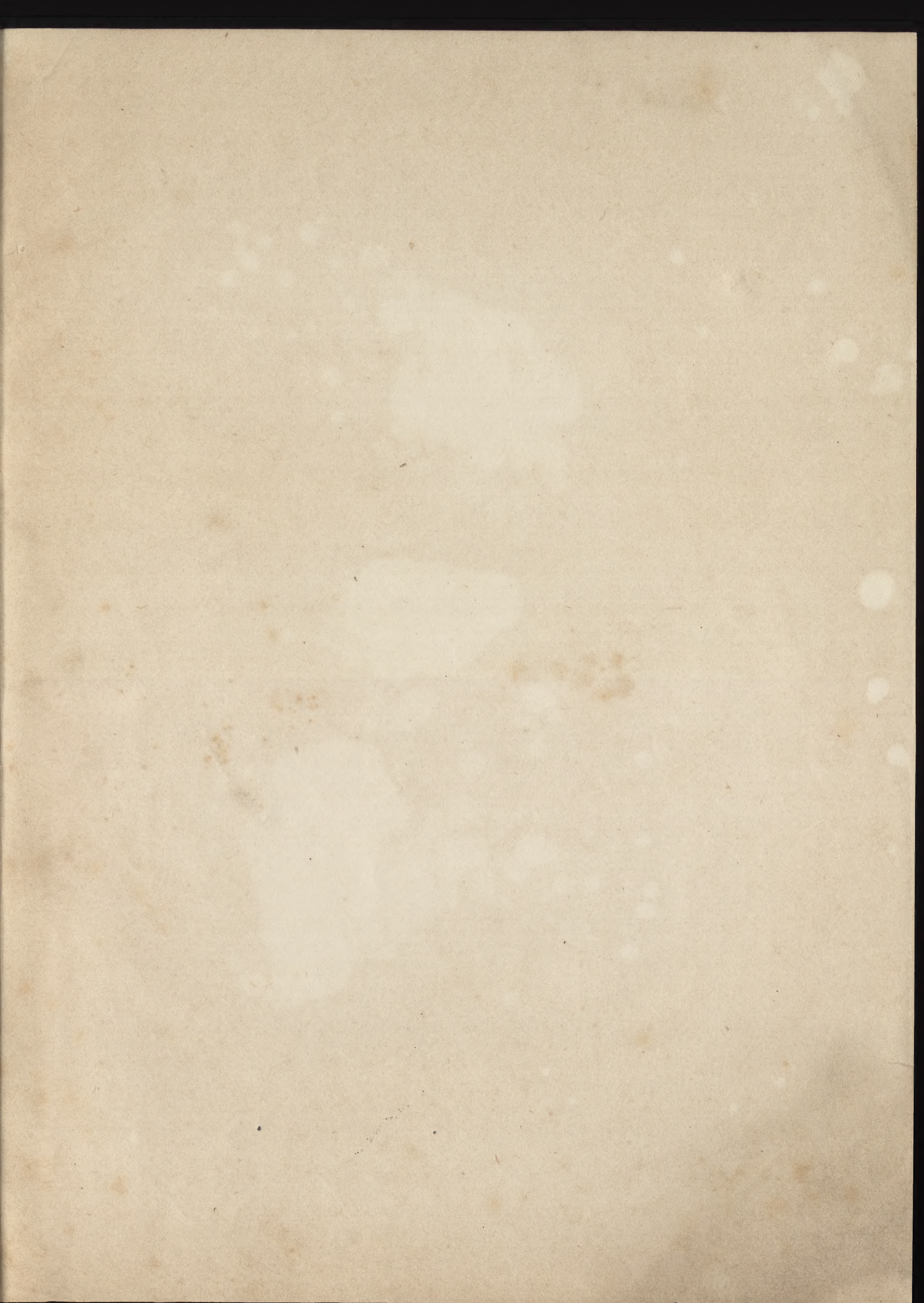
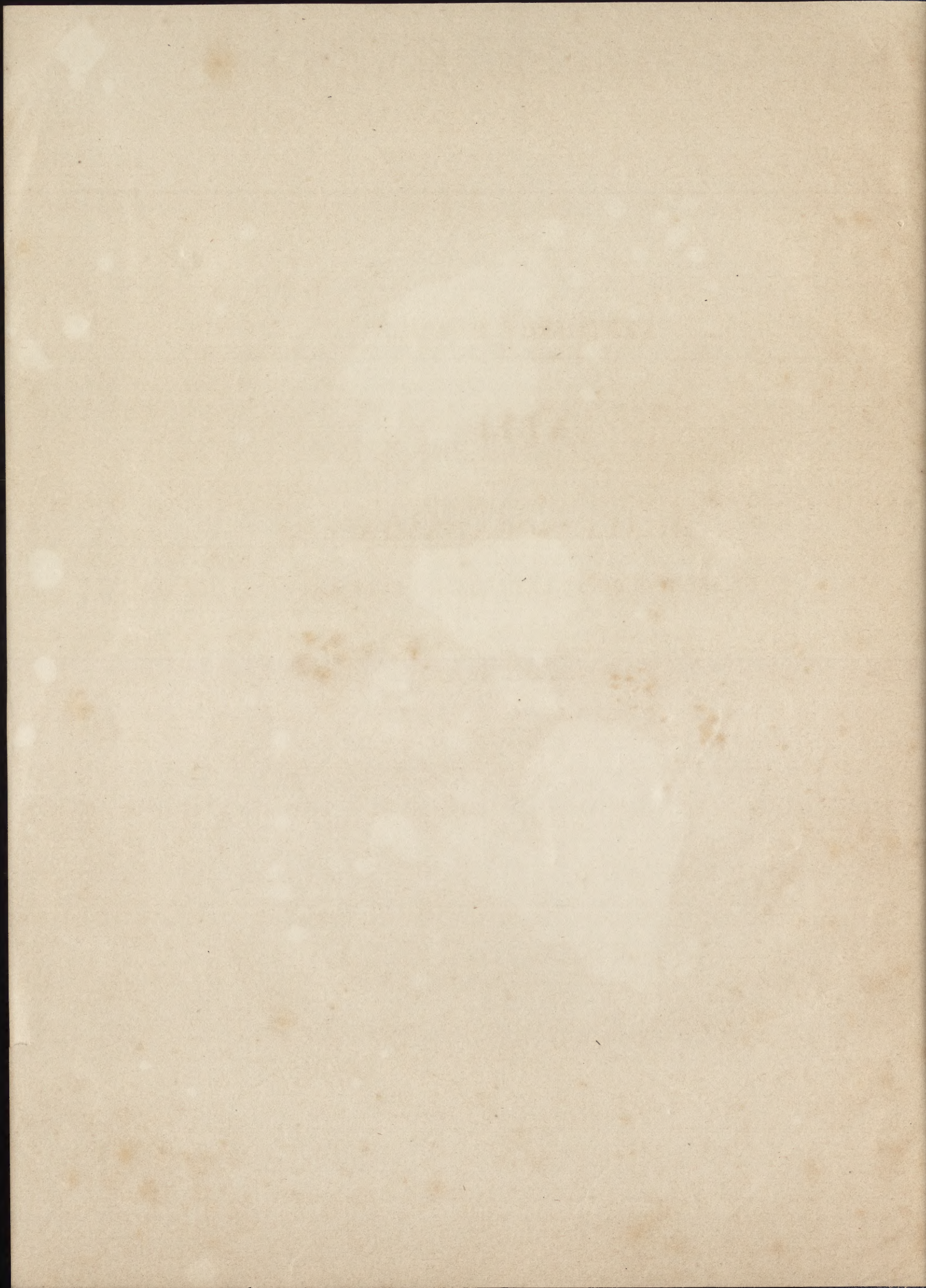
E

BELLE ARTI

1882-1883

NAPOLI

STAMPERIA DELLA REGIA UIVERSITÀ

1883

SOCIETÀ REALE DI NAPOLI

ATTI

DELLA

REALE ACCADEMIA

DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

VOLUME XI.

ATTI

DELLA

REALE ACCADEMIA

DI

ARCHEOLOGIA, LETTERE

E

BELLE ARTI

VOLUME XI.

NAPOLI

STAMPERIA DELLA REGIA UIVERSITÀ

—

1883

PARTE PRIMA

DELL' ETÀ DELL' ORO

DEL GENERE UMANO

DISCORSO

Letto nella tornata de' 4 di nov. del 1881

DAL SOCIO

VITO FORNARI

Mi è venuto in mente di parlare dell' età dell' oro. Allorchè leggo o sento discorrere, come si fa da vent'anni o forse trenta, di età della pietra, età del bronzo, età del ferro; io dico tra me stesso: E dell' età dell' oro, nessuno più si ricorda? È stata un sogno? è una favola? E come si è prodotto cotesto sogno nel cervello umano? da quali fatti una volta veduti in veglia? Ed è spuntata o no cotesta favola, come tutte le altre, sopra una radice di verità? ovvero siamo e fummo sempre gli uomini così disgraziati, che solo questo sogno piacevole sia stato onninamente vano, e questa sola favola sia una insipida menzogna? No: io ci ho pensato, e mi son persuaso che l' età dell' oro non è men vera nè men certa di quelle altre tanto men belle di lei. E che non mancano ruine, avanzi, orme di lei sotto agli occhi nostri, le quali valgono almeno quanto quelle schegge di selce, quelle rozze masserizie di argilla, quelle armi e que' tanti informi lavori di bronzo o di ferro o di osso, che son raccolti da' geologi e dagli studiosi dell' archeologia preistorica.

E' val dunque la pena di ritornare indietro con la mente, e un poco studiare anche l' età dell' oro. L' argomento, non che più attraente e leggiadro, forse troveremo ch' è di più alta importanza. Nè senza una utilità viva; perciocchè non è senza un ricordo di cotesta

o vera o sognata età l' uso che si fa tuttavia di certe espressioni, che ci corrono alla bocca o sotto la penna, e che senza dubbio significano un pensiero che ci siede nella mente. Voglio dire, che spesso ci viene nominata l'età dell' oro della lingua, l' età dell' oro della letteratura, della pittura, della musica, e di ogni arte e di ogni istituzione. Che valore e che significato hanno tali frasi? Che vaga idea ci passa per il capo, quando le adoperiamo? Ci ha un fatto vero a cui corrisponda quella idea? Ci è stata mai un' età dell' oro di una lingua e delle arti belle? e quando? e quale è o qual fu l' indole sua? Alte e difficili quistioni di civiltà, di storia, di filosofia, di letteratura, di arte si annodano con queste. E non si possono pienamente risolvere, se prima non sia chiarito il concetto e vagliato il vero di quella ch' è l' età dell' oro per eccellenza.

Investigherò di essa, avanti ad ogni altra cosa; esaminerò le proprietà che le attribuiscono coloro che ne hanno cantato o filosofato o fattone in qualunque altro modo la descrizione; e raccoglierò, se fia possibile, dalle loro parole un preciso concetto della cosa. Così potremo vedere, se ella è stata mai, e quali e dove sieno le prove. Ultimamente ragionerò delle parziali età dell' oro, di ciascuna separatamente. La più ardua a scoprire e definire è quella de'linguaggi. Superato quel passo, non ci sarà difficile proseguire il viaggio e trovare il vero delle altre.

§ 1.

Il sogno.

Finchè non ci cadano sotto agli occhi prove che pieghino il nostro giudizio, io voglio considerare il fatto siccome un sogno, un sogno del genere umano; il che vale a dire una favola. La favola, parlando in universale, o vogliamo dire il mito, non è una menzogna gratuita di questo e di quell' uomo, ma un sogno involontario, quasi naturale, di tutti gli uomini o di una gran parte di loro, nato per le stesse cause e nella stessa maniera che nascono i sogni de' singoli uomini. Di ciò ho ragionato in altro mio scrit-

tò, e non è qui il luogo di farne un particolare discorso. L' età dell'oro è stata dunque, e forse ancora è, un sogno, non tanto dell' uomo, ma vorrei dire della natura umana; del qual sogno durano i ricordi nelle tradizioni di quanti popoli conservano qualche memoria del loro passato. E da que'ricordi provengono in origine le descrizioni che ne fanno i poeti. Fra le quali la più antica è quella che si legge dell'antichissimo Esiodo, nel poema, *Le opere e i giorni*, là dove dal v. 106 al v. 201 canta le cinque età del genere umano. La prima delle cinque fu l'età dell'oro; alla quale succedette l' età dell' argento, e a questa l' età del bronzo, che die' luogo all'età eroica, e questa all'età del ferro, in cui il poeta viveva. Di queste quattro, e di un'ultima ch' egli aspettava ma non la descrive, per ora a noi non importa. Gl'interpetri non si accordano circa la successione e la corrispondenza di esse. La mia opinione è che Esiodo, o più tosto il sognatore che lo inspira, cioè il genere umano, fa un po' confusione, secondo che suole accadere a chi sogna, e pone come succeduta all' età dell' argento l' età del bronzo; laddove elle furono contemporanee, e l' una appartenne a una porzione, e l' altra a un' altra porzione del genere umano. E il medesimo penso dell' età eroica e dell' età di ferro. Ma ciò sia detto qui per incidenza: non mancherò di arrecarne le ragioni, se lo esigerà l'argomento. Adesso ci basti l' età dell' oro.

La descrizione che ne fa Esiodo, oltre che più antica di tutte, è più piena. Lasciando da parte i mitografi, gli scoliasti ed altri scrittori d' ogni genere che han fatto menzione della detta età, tre sono gli altri antichi poeti di cui ce ne restino le descrizioni: Arato ne'*Fenomeni*, Virgilio nell'*Egloga* IV famosa, Ovidio nel I delle *Metamorfosi*. Ovidio ne fa cenno altrove, ed anche Virgilio; ma sono cenni fugaci. E di sì fatti se ne trova presso parecchi altri poeti, sì greci e sì latini. Di proprie descrizioni e fatte di proposito, altre io non ricordo che quelle. E sono più minute, più particolareggiate, più lunghe; ma non così piene come la più antica. Virgilio ha questo solo vantaggio; ch' egli lumeggia l' ultima età che Esiodo misteriosamente adombra: donde si argomenta, ch'egli altresì attinse immediatamente a tradizioni popolari. Fatta questa eccezione, la più antica è la più

piena; ed è quella che del fatto, voglio dire del sogno, desta la più vivace immagine. Paragonandola con le altre, apparisce chiaramente che l'autore espone il sogno primo, ingenuo, spontaneo del genere umano; laddove i tre altri lavorano di loro capo sopra di quello. Di che segue, che il sogno descritto da lui è più pregno di sentimento, più trasparente di verità, più sincero specchio de' fatti donde potette germogliare. E per queste ragioni mi piace di farne fondamento al mio studio.

È un saldo fondamento? Ci è stato un Esiodo al mondo? Ha egli composto il poema, *Le opere e i giorni?* Appartiene a quel poema il mito delle cinque generazioni? Tali quistioni si sono già mosse da non piccol tempo, e si agitano tuttavia. E se prevalesse un dubbio ragionevole, o una risoluta negazione, il nostro fondamento verrebbe meno o vacillerebbe. È bene adunque che ci leviamo prima gli scrupoli. Non farò la storia della critica del testo: chè sarebbe un cammino lungo; ma dirò lo stato presente della quistione.

Già Aristarco, il grammatico alessandrino, ed altri di quel tempo o poco dopo, discernevano qualche interpolazione ne' poemi di Esiodo: dico ne' poemi che attribuivano a lui; perciocchè si ammetteva che parecchie opere ne portassero falsamente il nome. Tali interpolazioni le vide e confessò anche Plutarco, tanto devoto e studioso del poeta suo conterraneo. Ed in verità sono palesi; ma di piccol conto e non troppe. In questi termini si contenne la critica fino all' Einsio due secoli fa; il quale per voglia di sostenere una interpetrazione allegorica pensata da lui, di un mito del poema che esaminiamo, trattò il testo in maniera troppo licenziosa. Ma non gli si badò molto, finchè il Wolf ne' *Prolegomeni ad Omero* non ebbe ferito qua e là anche Esiodo, e conchiuso con una frase, che per la sua vivacità mi piace di ripeterla: *Omnino maligna materies in hoc literarum genere videtur esse Hesiodus.* Da allora la smania di negare, troncare e rifare secondo il proprio cervello, passò ogni termine, sì che si fece del povero poeta un crudele strazio. Più ferocemente degli altri il Tewsten e il Lehrs; i quali hanno, non debbo tacerlo, dalla loro un nome autorevole, il Welker. Se non che venne la riazione. Contro l'Einsio e gli altri editori e critici che consentivano

con lui, si era levato il Lanzi; il quale con un assai mediocre volgarizzamento in versi del poema, *Le opere e le giornate,* ci lasciò studii accuratissimi sul testo e giudiziose osservazioni. E contro i più moderni e più avventati si sono mossi il Ranke ed il Lennep, protetti essi altresì da un nome illustre, Ottofredo Müller. Essi difendono a passo a passo dall'assalto degli avversarii l'autenticità e l'integrità del poema georgico di Esiodo; conservando eziandio ciò che gli antichi rifiutavano, e affermando eziandio ciò che quelli mettevano in dubbio. Tanta gelosia di conservazione mi riesce eccessiva, a dire il vero; ma pesato le ragioni pro e contro, mi avvicino più a loro che agli altri. E restringendomi al solo poema georgico, mantengo risolutamente, ch'è antico, ch'è di Esiodo, e che tutto insieme e nelle sue parti principali, è genuino il testo che noi leggiamo. E che, segnatamente, sono genuini i due miti di Pandora e delle cinque generazioni. E non vennero introdotti e cuciti malamente insieme da' rapsodi o da altri, ma sono intimamente connessi tra loro e coll'intenzione del poeta, e nel loro concerto giace l'unità e la poesia e l'armonia interiore di tutto il poema. Non so se nel condurre innanzi le ricerche mi nascerà l'occasione di esporre le prove del mio giudizio; ma o per questa occasione o per un'altra, tengo per sicura la dimostrazione. Qui mi basti di allegare un solo argomento, irrepugnabile, dell'antichità e autenticità del luogo sul quale noi ci fondiamo. E l'argomento è, che Platone due volte, cioè nel V e nell'VIII *Della Repubblica,* cita quel luogo siccome antico e di Esiodo, e con quasi le medesime parole. Lasciamo dunque la critica, e venghiamo al sogno finalmente.

Ve lo referirò con le proprie parole del vecchio poeta, le quali traduco in prosa, per essere più libero, e così più fedele al sentimento e più chiaro. Traduco dal testo, quale il dà nella seconda sua edizione il Goettling, che non è de' meno spietati editori critici del poema. La descrizione è contenuta in sedici esametri, o diciassette, dal 109 in poi; ed è questa: *In principio gl' immortali abitatori d'Olimpo, quando Crono regnava sopra di loro nel cielo, formarono un'aurea genia di uomini favellanti. E vivevano a modo degl'iddii, con l'animo securo, senza punto travagli, senza calamità. Nè la tetra vecchiaia soprastava a loro, sempre uguali di robustezza e di*

agilità delle membra. Erano lor delizia i conviti, esclusa ogni tristezza. Abbondanti d' ogni bene, cari agl' immortali, morivano come se li cogliesse il sonno. Tutto era a loro propizio. Il fertile suolo produceva spontaneamente vario e copioso frutto. Ed essi tranquilli e volenterosi si compartivano lavoro e godimenti.

Così i nostri antichi sognavano che fosse vivuta la prima gente. Avverto, che ho conservato anche io nella traduzione un verso che tutti gli editori conservano, ma il chiudono in una parentesi, perchè manca a' codici, ed il Grevio fu il primo ad inserirlo, pescandolo da una citazione di Diodoro Siculo. Mi sono discostato dalla comune interpetrazione, là dove riferisco agl' iddii, anzichè agli uomini, quella particolarità dell' essere sotto il governo di Crono quando regnava nel cielo. Mi pare che la lettera il comporti, e il sentimento lo richieda; ma non è una differenza che rilevi al nostro intento. Di maggior rilievo è un' altra novità d' interpretazione che mi è piaciuto di fare, non senza buone ragioni. Ed è questa, che le parole μερόπων ἀνθρώπων del primo esametro, le quali gl' interpreti comunemente traducono, *Diversis linguis loquentium hominum*, ed al Lanzi piacerebbe più tosto, *Articulate loquentium*, come il Clarque le traduce in Omero; io invece le rendo, *Uomini favellanti*. I due primi significati erano già registrati l' uno e l' altro da Esichio, e specificati con esempii tolti da Omero. Ma sottilmente considerando, il proprio significato del vocabolo μέροπες a me pare che sia, *Distintamente favellanti;* ch' è la qualità specifica, il pregio e il difetto dell' espressione umana. I bruti e i bambini esprimono se stessi con suoni inarticolati, imperfettamente. Intelletti superiori si aprono perfettamente senza aiuto di suoni articolati, senza dividere a parte a parte il loro pensiero, come facciamo noi. Esiodo volle dunque intendere, io credo, che la prima generazione, non fu formata d' infanti, cioè di bambini, ma di *fanti*, direbbe Dante, cioè di uomini già favellanti, distintamente favellanti. Vero è che Esiodo stesso più oltre, ed Omero più volte, mettono quell' aggiunto di μέροπες agli uomini, senza che apparisca la particolare intenzione che io suppongo in questo luogo. Ma si noti, che in questo luogo l' aggiunto non è senza dependenza dal verbo *fecero o*

formarono, il quale governa tutta la frase. Ora il dire che gl' *immortali formarono una genia di favellanti uomini*, importa che li abbiano formati, non solamente atti a divenire favellanti, ma favellanti già, o abili già a favellare. In ogni modo, secondo Esiodo e Omero ed Eschilo ed altri antichi, la proprietà essenziale degli uomini è la favella. E ciò non è senza significato nell' argomento che trattiamo.

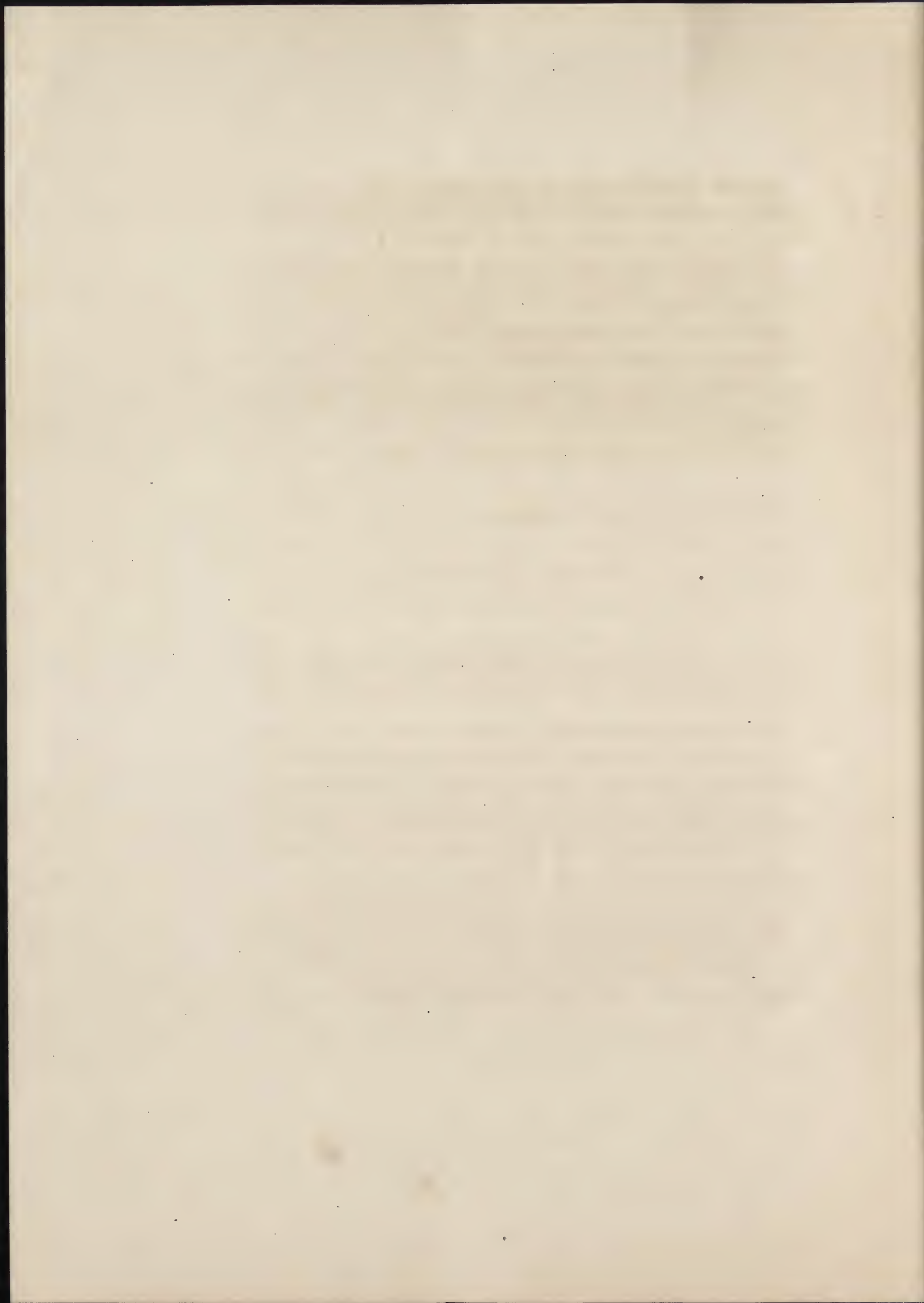
Ritornando al sogno; non finì con la vita la felicità di quegli uomini: se pure non vogliamo dire, che la loro vita neanche finì, ma si mutò. Ecco quello che Esiodo segue a dire: *Dopo che la terra coperse questa generazione d' uomini, essi per consiglio del grande Giove son fatti genii buoni, terrestri, guardiani de' mortali. E vestiti d' aere, scorrendo qua e là per tutta la terra, guardano le giuste e le malvage opere, largitori di beni. E sì fatta dignità regia essi han conseguita.* Con queste ultime parole Esiodo si avvicina, o più tosto ci avvicina alla soluzione de'problemi che più solleticano la nostra curiosità, cioè intorno alle secondarie e parziali età dell' oro. Ma non vogliamo anticipare le conclusioni, a cui il ragionamento ci condurrà a suo tempo. Fermiamoci ancora all' età antichissima.

In primo luogo notiamo, che il passaggio dal primo al secondo stato de' primi uomini, o seguì o si accompagnò a una mutazione dell' imperio sull' universo; perciocchè essi furono formati quando regnava Crono, e furono convertiti in genii quando regnò Giove. Gli eruditi osservano eziandio circa i genii, o demonii che si chiamino, che questa dottrina non è di origine greca, ma venne di oriente. È vero. Ed io aggiungo, che vennero di là anco la dottrina delle differenti generazioni umane, e la loro denominazione da' metalli. Lo dice formalmente Platone nell' opera citata innanzi, al L. III. Se non che egli la reputa venuta di Fenicia, ove si credeva essere gli uomini emersi dal seno della terra, donde si cavano i metalli; ch'è la ragione del denominarsi da' varii metalli le varie qualità degli uomini. Essendo stati i Fenicii, secondo le mie dottrine istoriche, uno de' tre popoli pe' quali l' oriente comunicò con l' occidente; tanto è a dire che una credenza sia venuta di Fenicia, quanto che dall' oriente

in generale. Or l' essersi propagata dall' oriente la dottrina, non che de' genii, anco dell'età dell'oro, dimostra che il lieto sogno, o fu universale o quasi. Perchè poi i sognatori abbiano denominata dal più desiderato metallo la più desiderabile età, e quale affinità sia parso a loro di scorgere tra quello e questa, è facile a intendersi ed è stato detto da altri. Come l'oro non è logorato dalla ruggine, così quei fortunati non li logorava il vizio, la vecchiezza e la malattia, che son la ruggine della vita umana. Tale affinità quegli uomini avevano contratta con quel metallo nelle viscere della terra, comune madre.

Ponendo mente agli ultimi particolari della descrizione di Esiodo, apparisce che la sognata felicità della prima generazione umana era compiuta; non consisteva solamente in godimenti corporei, ma era morale eziandio; e non si terminava in loro, ma un certo beneficio ne derivò nelle men felici generazioni venute in sulla terra più tardi. E della benefica vigilanza da essi esercitata sopra i viventi, si fa ricordo in alcuni versi latini, riferiti da Macrobio nel *Sogno di Scipione*, i quali gli eruditi conoscono, e sono una quasi letteral traduzione delle parole di Esiodo. Ma non se ne fa motto da Arato, nè da Virgilio e Ovidio. La descrizione di Arato, per quanto ne conosciamo, non allarga quella di Esiodo, la quale egli imitò, ma la restringe più tosto. E similmente Ovidio, con tutta la pompa della sua fantasia e la vena dolce e copiosa del verseggiare, non ci suscita un'immagine così chiara e piena del sogno, come fa il vecchio poeta al quale egli guardava. A costui guardò anche Virgilio; ma riuscì originale, perchè ispirandosi in un altro prezioso rottame di tradizione antichissima, mal noto o assai confusamente noto al georgico greco, collocò nel futuro l'età dell'oro, senza levarla dal suo antico seggio, cioè dalle origini della specie umana, e la rappresentò siccome un ritorno, un sospirato ritorno dopo lungo esperimento di sventure e delitti. Il suo canto non è un ricordo unicamente, un mesto e dolce ricordo, ma eziandio un presagio, un festivo presagio di un avvenire che già spuntava. Donde nasce, che non sia la quarta Egloga uno schietto idilio, cioè un *frammento epico*, siccome io ho nominato l' idilio in una mia opera di letteratura, giudicandone dall' essenza più che dalla forma esterna; ma partecipi assai della lirica. Ed in vero

assai meno del fare un po'molle e un po'lezioso, proprio della bucolica alessandrina e sicula, vi si sente un' alta inspirazione lirica, degna d' un' anima romana, degna del cantore di Enea.

Messa però da canto questa eccellenza particolare della descrizione virgiliana, rimane ad Esiodo il pregio di avere esposto l' antico sogno del genere umano nella sua forma spontanea e sincera, o almeno in una forma più prossima a quella. Quale adunque esso lo descrive, tale piglierò ad interpetrarlo. Ad interpetrarlo prima; e poi, scoperto, se si può, l' alterato vero che vi si nasconda, a scavare, donde che sia, le ruine che ne avanzino infino ad oggi ed accertino il fatto.

PIETRO CAVALLINI

PITTORE SCULTORE ED ARCHITETTO ROMANO

DEL XIII SECOLO

NOTA STORICA

Letta nella tornata del 14 febbraio 1882

DAL SOCIO

DEMETRIO SALAZARO

Di questo bravo artista, Giorgio Vasari diede molte notizie, che la moderna critica quasi tutte rigetta, perchè contrarie alla verità storica.

Lo scrittore d'Arezzo afferma, parlando di Pietro Cavallini, nella sua opera sulle vite dei pittori, scultori ed architetti, che nacque in quei tempi in cui Giotto, *avendo, si può dire, tornato in vita la pittura, teneva fra i pittori in Italia il principato.* Poi nota i dipinti eseguiti da Pietro in Aracaeli e in S. Maria a Trastevere, i musaici di questa chiesa, gli affreschi di S. Grisogono, di S. Francesco a Ripa e di S. Paolo fuori le mura di Roma.

Scrisse pure il Vasari d'avere il Cavallini operato altre pitture a Firenze, ad Assisi e ad Orvieto. Egli vuole che quando Giotto fu in Roma nel 1298 per eseguire la Navicella nell'antica Basilica di S. Pietro, ebbe l'artista romano per suo ajuto. Finalmente, non avendo potuto, l'autore delle Vite, dire quando Pietro Cavallini nacque, per

mancanza di documenti, affermò invece, con molta disinvoltura, essere morto di anni 85 in Roma, e ch'era fiorito in arte nel 1364 (1).

Il Baldinucci, il Lanzi e quanti seguirono il Vasari, quasi tutti ripetono le stesse cose. Però, ad onor del vero, il Ch. Gaetano Milanesi, nella ristampa che al presente fa dell'opera di Giorgio Vasari, osserva con soda critica, che « la diversità delle note cronologiche « tra l'una e l'altra edizione che a quando a quando s'incontra nel « Vasari, è argomento dell'incertezza e non autenticità delle noti- « zie sopra le quali egli spesso dovea lavorare. La vita di Cavallini, « poi, è una di quelle dove la mancanza d'ogni documento e d'ogni « altra prova autorevole dà molto da dubitare della verità delle cose « raccontate; e farebbe vana fatica chi si ponesse a rischiarare i « dubbi e sciogliere le difficoltà che essa presenta » (2).

Or noi con l'appoggio d'autentici documenti, crediamo poter dare molti lumi sulla vita e sulle opere di Pietro Cavallini, e mostrare sotto quale influenza d'altri artisti contemporanei egli visse nella sua Roma.

Da ciò che sarà detto in appresso, Pietro fioriva ai tempi dei così detti Cosmati, famiglia d'artefici marmorai romani, i quali molto illustrarono la loro patria con opere grandiose e variate, che tuttora s'ammirano dal critico intelligente e coscienzioso.

Di questi Cosmati il Vasari non fece motto nella sua storia, nè di molti altri artefici che li precedettero, come i figli di Paolo, i Ranuci, i Vassalletti ecc. ecc. o li seguirono, dei quali vanno notati principalmente Iacopo Turriti, Iacopo Camerino e Pietro Russuti, che tanto alla fine del XIII secolo operarono nella basilica di Santa Maria Maggiore ed in quella di S. Giovanni a Laterano; lasciando così credere che Giotto fosse il primo e solo che desse vita all'arte, sotto la guida di Cimabue (3).

(1) Giova notare che nella prima edizione dell'opera, Vasari avea scritto che Cavallini morì a 75 anni, e che le sue pitture furono nel 1344.

(2) Vedi opere di Giorgio Vasari. Le Vite, volume primo, p. 543, in nota. Firenze 1878.

(3) Vasari parlando del Turriti romano, lo confonde col *Jacopo da Turrita toscano*, che visse in altro tempo, ed ebbe altro stile in arte.

In questo modo l'Aretino poteva giustificare quanto avea detto nella vita di Cimabue stesso, cioè « che era spento affatto tutto il nu- « mero degli artefici, quando, come Dio volle, nacque nella città di « Fiorenza l'anno 1240, per dare i primi lumi all'arte della pittura, « Giovanni cognominato Cimabue ». Con questa credenza il Vasari non vide, *o non volle vedere*, in fatto d'arte, nulla prima di quel tempo, e lasciò probabilmente senza ricerche e senza studî la più bella ed operosa parte d'Italia. Intendiamo parlare delle provincie romane e di quelle del mezzodì della penisola, le quali al Medio Evo, un po' inoltrato, ebbero tanta parte non solo per le arti belle, ma eziandio per ogni ramo del sapere.

Pietro Cavallini adunque, per lo scrittore di Arezzo, ebbe vita quando Giotto era già innanzi nell'arte. Ma il documento che qui appresso trascriviamo, ci dice invece che Pietro dovea aver fama di valente artefice, nella sua terra natia, quando fu chiamato in Londra a costruire in marmi colorati, nella Badia di Westminster, la tomba che tuttora si vede d'Eduardo il Confessore, e la cappella, nel 1270, cioè sei anni prima che venisse al mondo Giotto di Bondone! Diamo intanto l'epigrafe che stava sotto l'arco della cappella stessa:

> Anno milleno Domini Cvm Sexageno
> Et biscenteno cum completo quasi deno
> Hoc Opvs Est Factvm qvod Petrvs Dvxit In Actvm
> Romanvs Civis ...mo Cavsam Noscere Si vis
> Rex fvit Enricvs Sancti Presentis Amicvs

I signori *Neale* e *Brayley*, che scrissero della storia delle antichità dell'abbazia di S. Pietro di Westminster, in due volumi in folio, affermano che l'artista menzionato in questa iscrizione è Pietro Cavallini, condotto in Londra dall'Abbate Ware, nel primo o secondo suo viaggio in Roma, verso gli ultimi tempi del Regno di Enrico III (1).

(1) I medesimi scrittori riportano un' altra iscrizione, a pag. 69 del secondo volume, che trovavasi sul pavimento di musaico nella stessa Westminster con la data di due anni prima del lavoro della cappella, senza che in essa venisse menzionato alcuno artefice. Trascriviamo il documento come ci fu trasmesso dal no-

Possibilmente Pietro Cavallini potea avere un trenta anni quando terminò la sua opera in Westminster i cui avanzi si ammirano dall' osservatore; perciocchè avremo anche qui in nota a registrare altro documento del nostro Grande Archivio di Stato, che è il contratto ch' egli fece con Carlo II d'Angiò, col quale si stabilisce che per i suoi lavori da eseguire in Napoli, avrebbe ogni anno 30 once d' oro, e due per la casa da servire a lui e alla sua famiglia (1). La data di questa

bil uomo Francis Nevile Reid, nell'occasione del suo ultimo viaggio in Inghilterra.

Si lector posita prudenter cuncta revolvat
Hic finem primi mobilis inveniet.
Sepestrina? canes et equos hominesque subaddas,
Cervos et corvos, aquilas, immania cete,
Mundum quodque sequens pereuntes triplicat annos
Sphericus archetypum globus hic monstrat microcosmum
Christi milleno bis centeno duodeno
Cum sexageno, subductis quatuor, anno
Tertius Henricus Rex, Urbs, Odoricus et Abbas
Hos compegere porphyreos lapides.

Di questa iscrizione non rimangono che undici lettere in ottone; le altre si possono leggere nell'incavo del gesso.

(1) Abbiamo avuto il documento trascritto cortesemente dal Soprantendente del medesimo Grande Archivio, Comm. Camillo Minieri Riccio, che è il seguente: « Karolus etc. Tenore presentium notum facimus universis quod ad requisitionem nostram Magister Petrus Cavallinus de Roma pictor ad partes istas accessit nobis de dicto suo ministerio serviturus, convento ei per nostram Curiam quod pro gagiis et expensis suis uncie auri triginta quolibet anno, quousque in dictis nostris servitiis de nostro bene placito fiunt, per nostram Curiam de fiscali pecunia exolvetur; quodque ultra id eodem tempore conducetur pro eo per Curiam ipsam in Civitate Neapolis sub pensione unciarum duarum per Curiam exolvenda et assignabitur ei domus una, in qua ipse cum sua familia possit habiliter commorari. In cujus rei testimonium et eiusdem Magistri Petri cautelam presentes licteras nostras exinde fieri et pendenti maiestatis nostre sigillo iussimus communiri. Datum Neapoli in Camera nostra anno Domini MCCCVIII, die X Iunii sexte Indictionis ». Vedi Registro Angioino 1307. A. n. 167. fol. 245. Lo Schulz, il Cavalcaselle, il Baldinucci ed il Milanesi diedero notizia di questo documento, riguardante Pietro Cavallini, ma lo vollero emanato da Roberto e non da Carlo 2° allora Re di Napoli. Fu Giotto invece che venne fra noi chiamato da Roberto nel 1327; ed al 1332 non era ancora ripartito. Questo si rileva dai documenti del medesimo Grande Archivio di Stato.

pergamena è, come si vede, del 1308, quando appunto la Regina Maria, moglie di Carlo, decorava di pitture il chiostro di Donna Regina. E di ciò noi faremo una larga illustrazione nell' opera in corso di pubblicazione, *L' arte romana al Medio Evo.* In essa riprodurremo i lavori di Pietro esistenti in Roma vicino a quelli che si trovano in Donna Regina, somiglianti, a nostro modo di vedere, di forma e di fattura.

Dopo questa data non vi è documento sopra Pietro Cavallini che indichi l'anno della sua morte; solo si conosce l'epitaffio esistente su marmo nella basilica di S. Paolo fuori le mura di Roma, ove fu sepolto onorevolmente. Esso dice: QUANTVM ROMANAE PETRVS DECVS ADDIDIT VRBI-PICTVRA TANTVM DAT DECVS IPSE POLO (1).

Giova intanto ricordare i musaici che il Vasari dice avere il Cavallini operato in Santa Maria a Trastevere, senza stabilire una data, per quindi potere affermare ch'essi furono lavorati dopo che Pietro uscì dalla scuola di Giotto, al tempo che questi venne in Roma nel 1298 per i lavori di S. Pietro in Vaticano; aggiungendo che poi per ordine di Bonifazio VIII, decorò i Portici di S. Giovanni a Laterano d'interessanti pitture nel 1300.

E pure tutti gli scrittori d'arte conoscono che i musaici di Santa Maria a Trastevere furono condotti a termine nel 1290, cioè otto anni prima della venuta di Giotto nell'eterna città, e furono eseguiti, quei lavori, che tuttora s'ammirano, per commissione di Bartolo Stefaneschi, il quale è ivi figurato in ginocchio in atto di pregare dinanzi il busto di Maria che tiene il Bambino in braccio, ed è posto presso l'adorazione dei Magi.

Il Della Valle scrive nella sua storia del Duomo di Orvieto, che Pietro Cavallini fu scolare non di Giotto, ma dei Cosmati, e con essi lavorò, senza però addurre documento di questa sua credenza (2). Il

(1) Pietro Cavallini avea eseguito non solo affreschi e musaici nella basilica di S. Paolo, ma ancora il tabernacolo in marmo del maggiore altare, insieme ad Arnolfo, scultore fiorentino. In Napoli però Cavallini fu chiamato da Carlo 2.° d'Angiò come pittore, mentre in Londra era andato come scultore. Al medio evo gli artisti esercitavano le tre arti sorelle come se fossero una.

(2) I Cosmati segnarono sempre i loro lavori, e non si trova mai nelle iscrizioni sotto le opere, il nome di Pietro Cavallini.

certo è che durante il XIII secolo con questa famiglia d'artisti in Roma e nelle provincie limitrofe, l'arte prese nuovo vigore, e molto di questo progresso si è dovuto giovare il Cavallini.

Fu un importante movimento che va diviso in due periodi distinti. Nel primo i Cosmati, ritornando all'antico, s'ispirarono sul fare e sui precetti dell'architettura classica, come si osserva principalmente nella Cattedrale di Civita Castellana. Nel secondo periodo si scorge un nuovo modo di vedere, adottando essi il sistema archiacuto, ed in alcune decorazioni si mostra l'influenza di ciò che operavasi, in quel tempo, nell'Italia meridionale, in Palermo soprattutto.

Queste opere dei Cosmati, dice il Ch. Camillo Boito, nella sua opera sull'Architettura del Medio Evo in Italia, a pag. 146, *precorrono di due secoli il Risorgimento Italiano.*

Abbiamo voluto riportare questa opinione d'un uomo competente, il cui ingegno e la cui dottrina sono note a quanti hanno in pregio lo studio severo dell'arte.

Come contrapposto a ciò che dice il Boito, e per ben giudicare coloro che ci hanno preceduti, in fatto di critica artistica, vogliamo anche qui riportare i giudizi pubblicati dai signori Crowe e Cavalcaselle sopra questi medesimi artefici romani. Essi osano affermare che « coi Cosmati ha fine lo stile così detto bizantino, per dar luogo « al giottesco, più nobile, la influenza del quale non si può affatto « disconoscere. . . . .
« È appunto in Santa Maria di Trastevere dove ci è dato di co- « gliere il momento di transizione dalla maniera dei Cosmati a quella « del Cavallini, del quale ignoriamo il preciso anno di nascita. Il « Vasari la riporta al tempo in cui Giotto dava nuovo impulso e vita « novella all'arte. Comunque sia, le opere che possono passare sotto « il nome del Cavallini, lo fanno conoscere come un artefice d'inge- « gno non comune. Crebbe esso nell'arte *assieme ai Cosmati e la- « vorò con essi!* Arrivato Giotto in Roma, conobbe tosto la superiorità « del Cavallini sugli altri artisti romani, e lo volle per suo ajuto (1) ».

Tutta questa storiella immaginata dai su indicati scrittori, con-

(1) Vedi *Storia della Pittura in Italia* Vol. 1. pag. 167.

corda, in gran parte, con quello che dicono il Vasari ed il Della Valle sopra Cavallini.

Passiamo senza osservazioni sullo stile bizantino dei Cosmati, che il Cavalcaselle *vede da per tutto,* e lasciamo allo studioso il giudizio sul valore artistico delle opere di quella benemerita famiglia di marmorai romani dimenticati dal Vasari, e i cui superstiti monumenti sono ora con interesse esaminati dalla sana critica, come quelli che precorsero di due secoli il risorgimento italiano.

Fu questo il modo come si divulgarono dai passati scrittori tanti erronei fatti sulla vita e sulle opere degli artisti che hanno preceduto lo scolare di Cimabue, senza un esame accurato dei monumenti, e senza studiare i diplomi negli archivi e le date del tempo in cui visse e fiorì un artefice.

Siffatto sistema si mantenne per lungo correre di tempo fra noi, non ostante che non pochi raccoglitori d'artistiche memorie movessero di tanto in tanto dubbî sulle cose dette dal Vasari, come ce ne lasciò memoria il Tiraboschi nella sua storia della letteratura italiana.

E gli stranieri quasi tutti si fecero a seguire l'esempio; poichè in fatto d'istoria d'arte non si dipartirono mai dagli assiomi stabiliti dall' Aretino, come ci assicura il D'Agincourt.

A nostro modo di vedere, è possibile che le cose andassero diversamente; perciocchè giunto Giotto in Roma all' età di 22 anni , come dice lo stesso Vasari, ed osservati i lavori del vecchio Cavallini, restò ammirato non solo per la forma ed eleganza del comporre in pittura, rispetto al tempo, ma altresì per la facilità della tecnica nell'eseguire i musaici, e lo pregò, *probabilmente, a prender parte al lavoro della Navicella*, da buoni amici e colleghi, perchè più esperto, e senza la pretesa di voler fare del Cavallini uno scolare, quando invece potea l'artista romano fare da maestro al giovane pittore di Bondone. Questi ha dovuto non poco profittare del nuovo movimento artistico, dato in prima dai Cosmati nella capitale del mondo cristiano, e quindi dal Cavallini, dal Turriti, dal Camerino e dal Russuti, per avanzare l'arte sua, che con lo scorrere del tempo si segnalò in Padova, in Firenze, in Pisa, in Assisi ed in altre città

italiane, e con Giotto la pittura, e non è da mettere in dubbio, ebbe maggior progresso. Ma siffatto cammino non deve in nessun modo menomare il merito di quanti precedettero il Bondone, ed influirono non poco sul risorgimento delle arti belle in Italia.

In tal modo la storia ci conduce quasi per mano a riconoscere così e non altrimenti i tempi e gli uomini nel loro giusto punto di luce, senza giudizî avventati, i quali non possono essere poggiati sopra documenti autentici, ma solo muovere dall'immaginazione di chi credendo di scrivere la storia delle belle arti, ne trasse invece un romanzo storico!

IN OBITUM

RAPHAELIS D'ORTENSIO
ET FRANCISCI VICOLI

AD SUOS CONTERRANEOS APRUTINOS

QUINTINI GUANCIALI

CARMEN

Me nunc Parthenope tenet, et spirabilis hujus
Me caeli aura juvat; mens autem nescia claudi
Libera trans oras Sirenis fertur, imago
Et patriae redit ante oculos dulcissima semper.
« Et memori redeunt animo loca, primitus aurae
« Quo mihi vitales, redeunt dulcesque penates,
« Et nemora et colles, placuit quo saepe vagari
« Excussisse deum si possim percitus oestro! » (1)
Et praesens mecum, o Raphaël, tu saepe solebas
Ad faciles numeros doctas arcessere musas,
Et nemora et colles resonabant undique plectro.

(1) Hos quatuor versus, quos, lector benevole, habes in carmine — *Ad Equitem Angelum Mariam Ricci, et Marchionem Aloysium Dragonetti*, ad magis confirmandam memoriam, et benevolentiam meam erga meos conterraneos Aprutinos, opportune heic referre sese obtulit occasio. Lege etiam — *Carmina Quintini Guanciali ex editis, atque ineditis excerpta, accedunt quaedam alia italice scripta*, et ubi pag. 19 de tot aliis nostris praestantissimis viris memoratu dignis, plura invenies.

Tu mihi semper amor, tu primae et cura juventae,
Et quam te vidi ingenio, et pubescere corde,
Doctrinaeque novae fontes accedere, et inde
Promere divitias artis, penitusque repostas
Eloquii veneres patrii, latiique lepores;
Atque tibi sic artis honos, et certa facultas,
Propositumque tenax *Hahnemannum* vertere suasit (1).
Et numeris commissa tuis magis aucta lepore
Carmina nostra sonant italas vulgata per oras.
Sed nunquam tua vis animi, et sibi conscia virtus
Restitit, et chartis magis inde volumina vulgans (2)
Certabas longe italicum protendere nomen.
Attamen ingenio dum jam majora parabas,
Et famam crevisse tuam mihi tanta voluptas,
Occidis, et nostrae multos tam firma per annos
Foedera amicitiae, Raphaël, mors invida rupit,
Et nostra in miseros convertit gaudia luctus!
Sed nunquam mihi nota fides, et pignus amoris
Excidet ex animis hos donec spiritus artus
Afflabit; nomenque tuum sub corde manebit.
Et jam scripta notis nunc pagina nomina signat
Nostra simul, ni fata obstent, mansura per aevum
Donec *Lex Similis* Hahnemanni in honore vigebit.
Sed quando hoc aevi jactamur turbine rerum,
Inter et aerumnas vitae tabescere curis
Cogimur, et properante gradu premit ipsa senectus,
Crede mihi non ullus amor nunc aetheris auras
Carpere, et exuvias miseras disrumpere anhelat
Spiritus; et tandem o detur regione superna,
Alloquioque frui Superûm, et me jungere tecum!

(1) Vide — *L' Anemanno di Quintino Guanciali voltato in italiano per Raffaele D' Ortensio col testo latino a piedi* lib. VIII–Napoli Stamperia e Cartiera del Fibreno 1844.

(2) De quibusdam aliis lucubrationibus suis vide etiam—*La Gazzettina di Chieti—Giornale scientifico letterario artistico* — Anno IV. Numero 38.

Et vultus, Francisce, tuos nunc luce serenos
Cernere, quando etiam rapuit te funus acerbum.
Virtutis meminisse tuae quae nescia corda,
Ingenii et tibi quanta fuit concessa facultas?
Atque ego Parthenope docta certare palaestra
Te novi, mediosque viros contendere laude.
O quoties plectroque tuo, fidibusque canoris
Hic juga Pausylipi, hic et culmina Mergillinae
Insonuere! Tuum carmen quam dulce fluebat
Si caneres lusus, et amatae virginis ignes,
Leniter emissis numeris; sed barbarus hostis
Si contra auderet patriam, atque impune tyranni
Si premerent, odio, subitaque incanduit ira.
Et crevit tibi laudis honor, plausuque recepit
Te reducem gavisa sibi tua docta Theate.
Et magis atque magis vidit praestante labore
Te niti, et studio patrias tot volvere chartas,
Tot documenta virûm, et praepandere lumina mentis (1).
Si qua ego scribebam deducta e fonte latino
Carmina, grata mihi tua laus pervenit ad aures,
Semper et absentis memorabas nomen amici.
Nunc dolor et lacrymae.... et te jam quis crederet unquam
Occubuisse, cito et patriae, studiisque decoris
Ereptum, dulcique tuo mutescere cantu?
Et dolor, et quantus pervasit pectora luctus,
Et fremitu laté populi commota Theate
Palluit illacrymans: te vatem flevit ademptum,
Et gemitu crebro sonuerunt littora Aterni!
O patria, o nimium fatis exercita tellus!
Nuper et hinc illinc penitus distracta per artus
Telluris vis illa furit, motuque repente
Dejecit miseras urbes fundamine ab imo!

(1) Consule — *La Gazzettina di Chieti* — Anno V. — Numero 1. et vide etiam — *Il Gran Sasso* Anno V. — Numero 2.

Quod genus et lethi varium, et miserabile gentis
Vidimus exitium! Nullo discrimine vitas
Mors inopina premit sub moenia! Quique supersunt
Nunc trepidi, et si vita manet, rerum omnium egeni!
Sed vobis quum luce frui nunc aetheris alti,
Illustres animae, et sedes habitare beatas
Concessum, nunc vestra Deo, qui numine vates
Implet, alitque suos, iterate et vota precesque,
Ipse tot aerumnis patriae, tantisque periclis
Succurrat, nec nostra sinat per crimina laesus
Deteriora pati, meritas et sumere poenas.

IN OBITUM

SACRI ORATORIS

DOMINICI SCOTTI PAGLIARA

ELEGIA

Qui virtute micans, puraque in veste sacerdos
Incessit, felix templa adiisse Dei,

Occidit heu nuper correptus frigore lethi,
Spiritus et miseris solvitur exuviis!

Et vis ingenii non amplius illa calescit,
Os, et dulce sonans vox silet eloquii,

Quo toties illum divino flamine motum
Vidimus in templis mystica verba loqui.

Et sacer interpres pleno de pectore prompsit
Relligionis opes, et scatet unde salus,

Et vocat ad Superos nos certo pignore pacis
Christus, et effuso sanguine sternit iter.

Mulcebatque animos doctae facundia linguae,
Et fluit eloquii copia multa sui.

Sed quando intonuit verbum formidine poenae
Ultricis, praesens numen adesse putant,

Et trepidant sontes, et amor sceleratus habendi,
Livor, et omne nefas tunc sua tela timent.

Sic hominum informans mores, et pectora complens
 Luce Evangelii, relligionis opus,

Et sibi commissum vitai tempore in omni
 Impiger explevit munus apostolicum.

Atque omnis merito tanto viduata magistro
 Nunc super exuvias Parthenope illacrymat!

Presbyterûm veneranda cohors testantur honores,
 Et certant precibus solvere vota Deo,

Detur ut aethereis illi nunc vescier auris
 Et coetus inter, Caelituumque choros.

Tuque Dei Genitrix, Virgo o sanctissima, votis
 Annue, nam laudes concelebrare tuas

Destitit haud unquam, et nomen sub corde recursans
 Dulce tuum, sonuit semper in ore suo.

Q. Guanciali

PAROLE

DI

ANTONIO RANIERI

PER ANNUNZIARE ALL' ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA LETTERE E BELLE ARTI

NELLA SUA QUALITÀ DI PRESIDENTE

LA MORTE DEL SOCIO NAZIONALE RESIDENTE

GABRIELLO SMARGIASSI

MDCCCLXXXII

Onorandi Colleghi!

Nello scorcio fra l' ultima tornata e questa, siamo stati visitati da due crudelissime sventure.

Mi par di vedere ancora al suo posto, verso questo lato sinistro, la bella e veneranda figura del nostro antico collega Smargiassi, che ci è sparito improvviso. E verso lo stesso lato, un poco più in là, ci faceva, già da gran tempo, difetto, quella di Demetrio Salazaro, che, un momento dopo l' altro collega, ha pagato alle inesorabili condizioni della natura umana un troppo immaturo tributo.

Amendue amati e venerati da me, col primo mi strinsi, insino dal Milleottocentotrenta, in Parigi, nella più fraterna ed affettuosa amicizia; e non posso reggere all' impulso di farvi io direttamente una breve comunicazione della sua morte. Mi strinsi, poi, in età più matura, con affettuoso legame, anche col secondo. Ma sarei tracotante se, in presenza di Giulio Minervini, che passò, per così dire, tutta la sua giornata con lui, e ne può, con tanta maggiore qualità ed evidenza, manifestare tutte le squisite doti, non cedessi a lui il tristo, e pur dolce, uffizio di rammentarlo.

Gabriello Smargiassi nacque, l'anno Millesettecentonovantotto, al Vasto, negli Abruzzi. Per vocazione studiò di pittura, massime di paesaggio; e, nel Milleottocentodiciassette, venne in Napoli a continuare i primi studi. Ne andò, poscia, pensionato per quattr'anni, in Roma, dove fu presentato alla exregina d'Olanda, Ortensia, che lo diede per maestro al suo figliuolo Luigi (quel medesimo che fu più tardi Napoleone III), il quale lo condusse seco oltralpe, e l'ebbe appresso a se per più anni. Si recò, poi, in Parigi, dove vinse serii concorsi, e fu onorato di più d' una medaglia d'oro. Quivi fu presentato ancora alla Duchessa d' Orleans, che fu poi regina de' Francesi, e che ne acquistò, fra le altre, la lodatissima tela rappresentante la *Grotta Azzurra*, e lo volle ancor essa a maestro de' suoi figliuoli. Dopo ben undici anni di dimora in Parigi, si ricondusse, in fine, a Napoli, dove, nel Milleottocentotrentasette, vinse, in difficile gara, con la sua insigne tavola d' *Amalfi*, il posto di professore di paesaggio in questo illustre Instituto di Belle-Arti; posto che tenne insino al dì che lasciò l'arte e la vita.

Altissimi furono i personaggi che seppero scorgere ed onorare i suoi rari meriti; e le sue non periture opere sono sparse per le più nobili pinacoteche d'Italia, di Francia, d'Inghilterra e insino di Russia.

Aitante della persona, avvenentissimo ne' modi, si acquistava, a un primo tratto, la benevolenza e l'amicizia di chiunque lo conosceva; ed il suo nome sarà sempre una delle più care memorie delle anime nate al divino sentimento dell' arte.

COMMEMORAZIONE

DI

DEMETRIO SALAZARO

PAROLE

PRONUNZIATE ALL'ACCADEMIA

DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

nella tornata del 13 giugno 1882

DAL SOCIO

GIULIO MINERVINI

Signori

Aveva deciso di parlare de' cari colleghi defunti nella solita Relazione, in principio dell' anno venturo, ossia nell' adunanza generale della Società Reale. Avrei lasciato, giusta il consueto, la commemorazione de' soci Smargiassi e Salazaro alla nobile penna del nostro Presidente. Egli pertanto, siccome udiste, m' impose l' obbligo di parlare del mio carissimo amico Demetrio Salazaro.

Io lo farò con brevi parole.

È così fresca la perdita di quel mio affettuoso e caro compagno, che il mio cuore è oppresso dal più profondo dolore. Manca l' arte, ove abbonda il sentimento; e queste mie parole ne saranno una pruova.

Demetrio Salazaro nacque in Reggio di Calabria nell' anno 1822; sicchè non contava ancora il sessantesimo anno quando disparve dalla terra.

Io non dirò com' egli, dopo gli studi della prima adolescenza, si dedicasse all' arte della pittura, nella quale fece non ordinarii progressi, e nella quale poteva acquistarsi rinomanza se non fosse stato divagato dalla nobile aspirazione del politico rinnovamento della nostra Patria. Questa parte della sua vita è degna di speciale ricordo: e noi saremo paghi di rammentare che già di lui scrisse, quando

era ancor vivo, il Maineri; che l'ardore del giovine patriotta si scorge dalla corrispondenza, ormai pubblicata, di Giorgio Pallavicino Trivulzio, e da una politica pubblicazione dello stesso nostro collega, della quale si sta preparando una novella edizione. Demetrio Salazaro era un messo operoso ed attivo, era un braccio vigoroso e potente della rivoluzione italiana. In Italia, in Francia, nel Belgio, nell'Inghilterra, aiutava gli sforzi di coloro che si adoperarono per l'unità d'Italia; e pose l'opera sua e le sostanze della sua famiglia a beneficio della causa italiana.

E quale fosse il suo disinteresse e la sua indole schiva e generosa ben lo dimostra l'essersi mantenuto puro allorchè poteva disporre di milioni, quando era prodittatore in Napoli quell'anima eccelsa di Giorgio Pallavicino Trivulzio, che tutto confidava a Demetrio Salazaro, amico affezionato ed entusiasta. In quei giorni di potere sconfinato, non trasse profitto dall'amicizia del capo del Governo; ma si rimase povero ed illibato: e non lascia ora a' suoi figli altro tesoro che un nome intemerato e la gloria delle letterarie ricerche. Il Potere, che stimava la virtù ed il merito politico del Salazaro, voleva, in tutti i modi, ricompensarlo con un ufficio degno di lui. Ma invano gli venne offerto il cospicuo posto di Prefetto. Le sue abitudini, le sue inclinazioni non erano per la pubblica amministrazione: non si sentiva, in coscienza, la forza di attendere al Governo di una Provincia. Accettò solamente l'incarico d'Ispettore del Museo Nazionale di Napoli, al quale lo trascinava il suo amore per l'Arte, e di cui lo rendevano capace gli studi da lui fatti sulle opere dell'Arte in tutta Italia e ne' musei della Francia, del Belgio e dell'Inghilterra: dalla quale ultima regione si scelse una compagna irlandese sig.ª Dora Calcutt, anima di artista e di poeta (1).

Appena, nel 1861, fu preposto ad alcune raccolte del nostro Museo Nazionale, e segnatamente alla Pinacoteca, si rivolse, con ardore, agli studi per rendersi sempre più degno del posto che occupava.

(1) Da questo matrimonio, ebbe tre figli, la signora Fanny Zampini, che già si ha acquistato un bel nome nella letteratura napoletana; Maria, angelica creatura rapita acerbamente da morte nella età di venti anni; Lorenzo, giovine assai culto nelle lettere.

La unità della Patria era fatta. Egli si trasse fuori dalla politica militante, guardò da lontano le lotte de'partiti, deplorandone le conseguenze per l'amministrazione dello Stato.

Per non uscire da questo ordine d'idee, ricordo che il nostro collega fu consigliere comunale e vice-sindaco; nei quali ufficii, si mostrò difensore de' pubblici monumenti e ardente promotore della nettezza e della pubblica igiene. Ma le cure delle sue cariche nol distolsero giammai da' suoi studi prediletti.

Demetrio Salazaro si raccolse: guidato dalla pratica artistica della sua vita di pittore, studiò gli scrittori della storia dell'arte, meditò su' monumenti superstiti delle età passate, e si aprì una via ad importanti ricerche che gli diedero, in breve tempo, meritata celebrità. Egli si avvide che l'arte non fu mai spenta in Italia; ch'essa seguì le tradizioni dell'antichità; che non vennero mai meno, nella meriggia parte della Penisola, artisti valorosi che non lasciarono interrotta la catena de' rappresentanti dell'arte, e quel risorgimento subitaneo, attribuito dal Vasari alla sola Toscana, non è che una fola dello scrittore aretino. Certamente la Toscana salì ad un'altezza cui non giunsero le altre regioni d'Italia, ma quei progressi furono preparati: quelle opere insigni di Giotto furono precedute da esemplari importantissimi: e ciascun popolo pose la sua pietra al nobile edifizio della gloria artistica italiana.

Signori, questo pensiero coltivò Demetrio Salazaro per più di venti anni, con una rara perseveranza, non lasciando inesplorato alcun angolo delle province Napoletane e Siciliane per confermare co'fatti, che sono i monumenti, quel pensiero tanto giusto e tanto vero.

Non mi è lecito, in sì grande brevità di tempo, accennare alle sue prime ricerche ed a tutta quella serie di brevi lavori (1), che precedettero un'opera di più vasta mole, la quale rimane a testimonianza del suo ingegno e del suo sapere. Sì, o signori, io dico del suo ingegno; perchè Demetrio Salazaro ebbe lo spirito ardente come acuto l'intelletto: cosicchè, in pochi anni di assidue letture, superò le diffi-

(1) Questi opuscoli, non pochi di numero e di svariato argomento, saranno raccolti in un volume da un noto editore a cura della famiglia.

coltà degli studi alquanto ritardati, le quali, per molti, riescono insuperabili.

Egli aveva esaminato, da tutti i lati, l'argomento: tutte le questioni. a cui dà luogo, gli erano familiari: e la grande conoscenza che aveva acquistato delle opere dell' arte al medio evo, ne aveva reso sicuro il giudizio; talchè pochi gli furono a paro nel distinguere lo stile e l'epoca d' una pittura, d' un musaico, d' una scoltura.

Così preparato egli imprese a pubblicare l'importante opera *Studi sui monumenti dell'Italia Meridionale dal IV al XIII secolo*. Questo lavoro, già compiuto, ottenne grandissima lode in Italia e fuori, ove il Salazaro si acquistò numerosi amici fra tutti i cultori della storia dell' arte.

Questo lavoro gli aprì le porte dell' Accademia nostra e quelle dell' Accademia Pontaniana. E fra noi non si rimase inoperoso il nostro collega perchè lesse varie importanti memorie che già sono inserite ne' nostri atti. Tale si è quella che contiene nuove osservazioni su'monumenti dell'evo medio nella Sicilia, tale si è l'altra che illustra la vita artistica del Cavallini, dimostrando come questo valente artista romano precedette il toscano Giotto, il quale giovinetto ebbe ad ammirare i lavori del vecchio Cavallini, insigne scultore, pittore ed architetto.

Prima di chiudere questa parte del mio discorso, dirò che egli, in questi ultimi anni, vide quanta somiglianza vi fosse tra l' arte romana e quella delle province napoletane al medio evo; e cominciò a pubblicare un' altra opera che può servire di supplemento alla prima, e della quale già sei fascicoli sono interamente compiuti. Egli lascia il manoscritto per la continuazione, per la quale aveva già preparato i disegni. E mi pregava, morendo, di guidare il proseguimento dell' opera, perchè le sue fatiche non rimanessero prive di effetto.

Signori, io non so tacere un pregio singolare del nostro caro collega. Innamorato dell' arte, tutto ardente del bene dell' Italia e segnatamente di questa sua patria adottiva, non vi fu utile applicazione dell' arte ch' egli trascurasse.

Preposto alla direzione della Pinacoteca del Museo Nazionale, ne

migliorò l'ordinamento; e, per lui, il Museo di S. Martino, fondazione di un altro nostro illustre collega Giuseppe Fiorelli, era entrato in una fase d'incredibile progresso, perchè era una delle sue principali cure. Ovunque, a beneficio dell'arte, sorgesse una buona istituzione, trovava in Demetrio Salazaro un ardente fautore: cercava egli stesso talvolta d'iniziare quelle istituzioni che potessero conferire al bene dell'arte ed al miglioramento di coloro che la coltivano. Componente della Commissione de'monumenti municipali di Napoli, della Commissione Provinciale de' monumenti di Caserta, lasciò dovunque tracce della sua intelligente operosità; e se si dimise dalla Commissione provinciale de' monumenti di Salerno, fu solamente perchè gli era impedito di fare il bene. Ma in Napoli egli contribuì a rendere degna de'tempi la memorabile sala di D. Regina, che fu pure per lui soggetto di studi e di cui preparava una splendida pubblicazione; ed a Caserta adoperossi alla fondazione del Museo Campano, uno de'più belli ornamenti della Provincia di Terra di Lavoro. Furono teatro di questa sua inarrivabile operosità la esposizione artistica nazionale ch'ebbe luogo in Napoli e la grande lotteria, la esposizione de' monumenti antichi in Caserta, ed il Museo artistico Industriale, a cui volse prima il pensiero, ed in cui pose tante cure sino a che se ne ottenne, per volontà del nostro de Sanctis, la vera attuazione.

Egli lascia il suo nome onorato in tutte queste istituzioni: ed è incredibile in qual modo talvolta si moltiplicasse, non badando a disturbi nè a fatiche, tuttochè talora ingiustamente contrariato e bistrattato da coloro che profittavano di quella operosità e di quell'ardore.

Vado forse tropp'oltre; ma non seppi rattenermi dal ricordare quel che la mente mi suggerisce, perchè fui presente a que' trasporti, a quegli slanci che presentavano tutto l'aspetto della esaltazione.

Sì, o Signori, fu detto che il nostro collega trascendesse talvolta i limiti della moderazione. Facciano questa osservazione le anime fredde, che si acquietano a cedere, nelle lotte della vita; ma chi, come Salazaro, mirava a nobili scopi e ne scorgeva sempre intorbidata la riuscita da vedute che a lui parevano partigiane o utilitarie, non è maraviglia che scoppiasse col fuoco della sua indole ardente.

Quando io gli diceva che vi è pure una calma efficace che raccoglie il frutto di cure assidue e perseveranti, soleva rispondermi: caro Minervini, *lo stile è l'uomo;* io non posso essere ciò che siete voi. Ed aveva ragione. Natura di fuoco poneva le fiamme negli animi inerti che praticavano con lui: e questo è uno de' modi di raggiungere grandi scopi. Senza questa fede nel bene, non si giunge alla meta prestabilita. Senza la fede del nostro collega, noi non avremmo avuta la grande Esposizione Artistica Italiana, non avremmo il Museo Artistico Industriale.

Dirò poche parole delle doti dell'animo suo. Delicato e senza macchia, fu acerrimo nemico di qualsivoglia azione meno retta. Non aveva riserva nel condannare il furto: perdonava le altre colpe all'umanità, questa non mai. Amantissimo della famiglia, trovava di essa soltanto la sua consolazione. Sentendosi affranto e privo in forza, volle recarsi a Pozzuoli per vivere gli ultimi giorni accanto a' suoi, per dormire il sonno della morte accanto alla sua dilettissima figlia Maria.

Io non voglio entrare in quelle intime relazioni delle quali fui perenne testimone.

Pochi amici ebbe ma quei pochi gli furono sinceramente affezionati, perchè, trattandolo da vicino, ne vedevano più chiaramente i pregi della mente e del cuore. Ed io, o signori, fui tra coloro che l'amarono, e ch'egli amò grandemente.

Calmo e tranquillo negli estremi suoi dì, previde la vicina dipartita e l'affrontò con fermezza, sostenuto da' conforti della religione di Cristo. Egli, morendo, volle affidarmi speciali raccomandazioni. Io vado superbo di questo affetto del mio povero amico oltre la tomba!

E non vi obbliò, cari colleghi, in quelle ore supreme, perchè in un foglio, prezioso autografo di un'amicizia imperitura, mi dava un ultimo incarico per voi, per tutti gli amici suoi: *Ringrazio gli amici delle affettuose cure usatemi, ed innalzino al cielo una preghiera per me. Null'altro domando a' miei cari concittadini.*

Così le anime nobili si elevano a' campi dell'ideale; lasciando sulla terra le tracce della loro esistenza. Sì, amato collega, tu vivi ancora ne' nostri cuori, e per le tue scritture, per le tue opere a bene del paese, vivrai nella memoria della posterità.

NUOVO FRAMMENTO DEL FERIALE CUMANO

NOTA LETTA ALL' ACCADEMIA

nella tornata del 5 settembre 1882

DAL SOCIO

GIULIO DE PETRA

Nelle *Notizie degli Scavi di Antichità* (aprile 1882, pag. 239-40) il ch. Fiorelli ha pubblicato:

CUMA. — Un' importantissima scoperta epigrafica mi venne annunciata dal Direttore del Museo Nazionale di Napoli, il ch. prof. de Petra, col rapporto che segue:

« Nel perimetro dell' antica città un contadino, scavando la buca per piantarvi un albero, s' imbattè, verso la fine di questo aprile, in una volta antica, sulla quale erano accumulati molti rottami di marmi. Ci era tra questi un frammento scritto, che fu riconosciuto dal sig. Emilio Stevens come appartenente al feriale cumano (*C. I. L.* vol. I, p. 310, n. VIII). Per quanto culto, altrettanto pieno d'interesse pel nostro Museo, il sig. Stevens comprò l' iscrizione, per donarla a questa raccolta epigrafica, dove è stata ricongiunta agli altri due frammenti della stessa tavola, che vennero al Museo di Napoli anche per dono del canonico Andrea de Jorio e dell'Imp. Instit. Germanico.

« Intorno alla scoverta dei due pezzi precedenti ci sono pervenute le seguenti notizie. Nel 1835 il canonico de Jorio ebbe il frammento maggiore, che comunicò prima al Guarini, e poi donò all' Instituto di Corrispondenza Archeologica. Nel *Bullettino* del 1835 (pg. 152) si accenna ad un altro *frammento più grande ancora, appartenente allo stesso calendario, del quale* (de Jorio) *si ricorda, ma che non ancora gli è riuscito di trovare.* E il Kellermann (in O. Jahn, *Spec. epigr.* 1841, pg. 3): *alia eiusdem inscriptionis fragmenta, quae una cum nostro detecta, posteaque Neapolim translata sunt, iterum deperdita sunt nec inveniri poterant, cum nostra tabula Romam asportaretur.* Questo, io mi penso, diede a credere il De Jorio, perchè non voleva mandare all'Instituto tutto quello che si era trovato

dell' iscrizione; ma egli aveva sotto la mano il frammento minore (inesattamente detto *più grande* nel Bullettino del 1835, e inesattamente diventato plurale nella notizia di Kellermann), e lo donò al Museo di Napoli, dove fu copiato dal Mommsen, che lo pubblicò nel *Bullettino* del 1846 (pag. 79). Questi due frammenti, trovati insieme, erano stati adoperati come materiale di fabbrica, poichè il Kellermann, per iscusare la lezione poco accurata del Guarini, dice che le lettere stavano in parte coverte dalla calce: dunque il frammento dello Stevens, trovato in condizioni diverse, non può riferirsi al luogo degli altri due; e però l'intera tavola fu anticamente rotta, e i suoi vari pezzi di qua e di là dispersi.

« Ho communicato al Mommsen il nuovo frammento co'miei supplementi, i quali egli ha in parte accettati, in parte ha magistralmente corretti; e così presentiamo l' iscrizione nel seguente modo supplita:

*xiiii k . sept . caesar pri*MVM CONSVLATVM IN*iit supplicatio Iovi*
. . . . . . *eo die exer*CITVS·LEPIDI·TRADIDIT·SE·CAESARI·SVPPLI*cAtio*. . .
*viiii k . oct . eo die n*ATALIS·CAESARIS·IMMOLATIO·CAESARI·HOSTIA·SVPPICATIO *vestae*
*n*ONIS·OCTOBR·DRVSI·CAESARIS·NATALIS·SVPPLICATIO VESTAE
XV K·NOVEMBR·EO DIE·CAESAR·TOGAM VIRILEM·SVMPSIT·SVPPLICATIO·SPEI·ET·IVVE*ntuti*
XVI K·DICEMBR·NATALIS TI·CAES·ARIS·SVPPLICATIO VESTAE
XVIII·K·IANVAR·EO DIE·A*r*A·FORTVNAE·REDVCIS·DEDICATAST·QVAE CAESAREM *aug. ex transmari*
NIS·PROVINCIS·RED*uxit* SVPPLICATIO·FORTVNAE·REDVCI
VII·IDVS·IANVAR·E*o die caesar* PRIMVM·FASCES·SVMPSIT·SVPPICATIO·IOVI SEMPI*terno*
*xv*III·K·FEBR·EO DI*e caesar augustu*S APPELLATVS·EST SVPPLICATIO·AVGVSTO·
iii k . febr . eo die ara pacis dedicata EST·SVPPLICATIO·IMPERIO·CAESARIS·AVGVSTI·CVST*odis*
*imperi et civium romanor*VM
*pr. non. mart. eo die caesar aug. pontifex ma*XIMVS·CREATVS·EST·SVPPLICATO.VESTAE·DIS·PVB·P·P·R·Q
*xvii k. mai. eo die caesar primum vicit suppli*CATIO VICTORIAE·AVGVSTAE
*xvi k. mai eo die caesar primum imperator app*ELLATVS EST·SVPPLICATIO·FELICITATI·IMPERI
*iv id. mai. eo die aedes martis dedicatast supplica*TIO·MOLIBVS·MARTIS
*viiii k. iun. germanici caesaris natalis supp*LICATIO·VESTAE
iv id. iul. divi iuli natalis supplicatio apollini MARTI VLTORI·VENERI *genetrici*
. . . . *suppli*CATIO·IOVI·. . . .

Desidero ora di aggiungere pochi e brevi chiarimenti.

Dopo il dotto commentario di Kellermann, la interpretazione di Mommsen (*Bull. Inst.* 1846, pg. 80) al PRÎMVM FASCES SVMPSIT, e la osservazione di Borghesi (ibid.) intorno all'anno, in cui nacque Druso figlio di Tiberio, non accade ritornare sulla parte già da tempo scoverta. Però le ultime linee del primo semestre, essendo state completate dal nuovo frammento, richieggono qualche osservazione.

Lin. 10. Per l'appellazione di Augusto data a Cesare nel giorno 16 gennajo 727 (la tavola cumana per isbaglio accenna al 15 gennajo), il nuovo frammento ha messo fuori contestazione, che la *supplicatio* facevasi proprio allo stesso Augusto. La qual cosa aggiunta a CAESARI HOSTIA della lin. 3 è prova certissima di un culto reso in Cuma ad Augusto vivente; perchè se il culto fosse stato per lui morto e divinizzato, non potrebbe mancare il DIVO, nè sarebbe stato in questo medesimo feriale trasandato il 17 ottobre, per gli *honores caelestes Divo Augusto a senatu decreti.* Questo culto presenta difficoltà non per sè stesso, perchè è risaputo che fuori Roma Augusto vivo fu pubblicamente onorato come dio, ma per essere segnato in un documento, il quale, comunque proposto in una città d'Italia, dipende dagli atti pubblici di Roma: in quanto che le nuove feste imperiali si ordinavano con decreti del Senato romano (*feriae ex s. c.* è la formola costante ne' calendari), ed in Roma Augusto non tollerò mai che gli si rendessero onori divini. Quindi per risolvere la difficoltà, si può ritenere che il Senato, prescrivendo la festa, non sempre indicasse anche il modo di celebrarla (ossia la divinità, cui immolare l'*hostia*, o fare la *supplicatio*); e quando il rito era pretermesso dal Senato, rimaneva nell'arbitrio dei municipii regolar la cosa a modo loro. Il frequente silenzio de' calendari sui solenni della festa conferma tale veduta; come d'altra parte il luogo del cenotafio pisano (Orel. 642): *quod ad cetera solemnia, quae eodem illo die vitare caverive placuissent placerentque, id sequendum, quod de iis Senatus P. R. censuisset,* dimostra che il Senato Romano non lasciava di regolare talvolta il modo della festa.

Lin. 11,12. Non volendo considerare *l'imperium* come un essere, al quale si fanno pubbliche preci, (mentre a questo condurrebbe

l'analogia delle leggende adoperate nelle altre ferie, nelle quali la parola che viene dopo *supplicatio* è costantemente un nome di divinità) ritengo che l'*imperium* sia lo scôpo della preghiera, la quale doveva naturalmente esser diretta alla Pace Augusta, cui si era dedicata l'ara nel Campo Marzio. Riferendo CVST... ad Augusto come titolo onorifico, si ha non pure l'autorità dell'altro cenotafio pisano (Orel. 643: *Augusti patris patriae*, *pontif. maxsumi*, *CVSTODIS IMPERI ROMANI*, *totiusque orbis terrarum praesidis*), ma anche quella di Orazio, che in due luoghi dice di Augusto: *optime Romulae custos gentis* (*Carm.* IV, 5, 1-2), e *custode rerum Caesare* (*Carm.* IV, 15,17). Però CVSTO*dis* vuole il suo reggimento, che non entrando nella lin. 11 (la cui lunghezza è limitata dalla cornice, che esiste a fianco de' vs. 12–15), deve rimandarsi alla seguente lin. 12, e quindi:

CVSTO*dis* || *imperi et civium romanor*VM.

Fra i righi 11 e 12 vi è un'interlinea di m. 0,021, che è molto più spaziosa delle altre. Questo particolare viene, col supplemento anzidetto, considerato puramente come accidentale, perchè si suppone che il vs. 12 sia continuazione e fine della leggenda che riempie la lin. 11. Ma se taluno credesse, che quell'interstizio più del solito ampio debba avere un significato ed una ragione, ci è un'ipotesi da proporre. La feria del rigo 11 essendo del 30 gennajo, e cominciando l'anno di questo feriale ad agosto (perchè con fine piacenteria vi è messo per primo mese quello, che con decreto del Senato fu, nell'anno 746, consacrato ad Augusto), la feria del 30 gennajo è naturalmente l'ultima del primo semestre; e quindi avrebbe potuto dopo essa venire una breve intitolazione, come *semestre secund*VM. Ciò non esclude che il CVSTO*dis*, con cui finisce il vs. 11, abbia nel rigo dopo avuto il suo reggimento, che poteva restringersi al solo *imperi*. In tale ipotesi, l'un rigo essendo brevissimo, e quello appresso dovendo venir quasi nel mezzo come rubrica, il lapicida avrebbe trasandato l'interstizio regolare fra *imperi* e *semestre secund*VM: invero lo spazio di mil. 21, che esiste fra la lin. 11 ed...VM, può ammettere un'interlinea ordinaria (mill. 10), una riga, *imperi* (mill. 9), ed uno o due mill. fra *imperi* e *semestre secund*VM.

Lin. 13. Quando ne esisteva il solo elemento..XIM.., questo rigo già era stato supplito dal Kellermann (op. cit. pg. 20) e in modo più preciso dal Mommsen (*C. I. L.* I, pg. 387): ora col nuovo frammento non può cadere più dubbio sulla restituzione da essi indicata. Il giorno, in cui Augusto fu creato Pontefice Massimo, è dato da Ovidio (*Fast.* III, 415, 419-20), e confermato dai Fasti Maffeiani e Prenestini, i quali ultimi danno anche l'anno, che è il 742= 12 a. C. Veggasi in Marquardt (*Staatsverw.* III, pg. 240) il legame che rannodava il Pontificato Massimo a Vesta ed ai DIS. PVB (licis). P(enatibus). P(opuli). R(omani). Q(uiritium) della nostra tavola (1).

Lin. 14. La *supplic*ATIO VICTORIAE AVGVSTAE fa presupporre un fatto di guerra, che deve ricadere fra il 6 marzo della linea precedente e il 16 o 17 aprile della seguente. Nei quali limiti abbiamo parecchie vittorie di Cesare dittatore, che a 17 marzo *Hispaniam vicit*, a 27 marzo *Alexandream recepit*, a 6 aprile *in Africa regem Iubam vicit*, e poi nelle guerre civili un'altra vittoria, alla quale prese parte Cesare figlio. Sarà opportuno ricordare le circostanze di quest' ultima, per giudicarne più rettamente.

Mentre Antonio assediava Decimo Bruto in Modena (anno 711= 43 a. C.), il Senato ordinò ai consoli Irzio e Pansa ed a Cesare Ottaviano, che aveva ottenuto un comando pro praetore dal 7 gennajo, di muover guerra ad Antonio. L'uno de' consoli, Pansa, s' indugiò a Roma, per far leva di soldati; Irzio e Cesare marciarono per Bologna a Modena. Furono sconfitti da Antonio in un fiero combattimento, dopo il quale non uscirono più dal loro campo, aspettando l' ajuto di Pansa. Avuto sentore dell' avvicinarsi di questo, il collega Irzio gli mandò incontro come scorta, e sotto il comando di Carfuleno, la legione Marzia, la sua coorte pretoria e quella di Cesare. Di nascosto si mosse anche Antonio, per impedire la congiunzione degli eserciti de' due consoli, e presso Forum Gallorum (l' odierno

(1) Nei denari di *C. Sulpici. C. f.* e di *Mn. Fontei* (Mommsen – Blacas n. 206 e 177), che hanno DPP, ovvero PP, queste sigle vennero dal Borghesi, con l'analogia dei *Lares praestites*, spiegate D(*ei*) P(*enates*) P(*raestites*), e dal Mommsen P(*enates*) P(*ublici*). Il nuovo frammento del feriale cumano con PVB·P· dà ragione al Mommsen.

Castel Franco) mise in agguato due legioni, la sua coorte pretoria, e quella di Silano, spiegando sulla via Emilia la cavalleria e la fanteria leggiera contro i tironi di Pansa. Questi però venivano in seconda linea, preceduti dalle due coorti pretorie e dalla legione Marzia, che vedendo gli Antoniani non potè contenersi, e senza aspettare gli ordini, ingaggiò la mischia. I veterani combatterono con accanimento inaudito; ma alla fine dovettero ritirarsi nel campo, che il Questore Torquato avea fortificato durante la battaglia; dei tironi fece la cavalleria nemica una strage grande; e il console Vibio Pansa ferito venne portato a Bologna. Antonio, sicuro che non avrebbero attaccato un esercito vittorioso, lo riconduceva senz'ordine sotto Modena; ma Irzio, udito il rovescio del collega, si precipitò con venti coorti di veterani addosso ad Antonio, e gl'inflisse una rotta completa. Cesare era rimasto a difesa del campo.

Fino allora nelle battaglie di cittadini contro, cittadini il vincitore non aveva mai menato vanto della vittoria (1). Questa fu la prima volta, in cui i soldati acclamarono Imperatori i generali, ed il Senato confermò i titoli con suo decreto. Perchè Dione (XLVI, 38) dopo narrato il combattimento di Forum Gallorum, ci fa sapere che non solo Irzio, ma Pansa ancora, benchè avesse non felicemente combattuto, e Cesare, sebbene non si trovasse presente alla pugna, furono salutati Imperatori dai soldati e dal Senato. E Cicerone (*Philip.* XIV,14,10): *C. Pansa consul imperator... A. Hirtius consul imperator... C. Caesar imperator... Ita trium imperatorum virtute, consilio, felicitate, uno die locis pluribus respublica est conservata.* Ed è questo fatto di Forum Gallorum, che bisogna introdurre nella lin. 14 del feriale cumano: le vittorie di Cesare dittatore, benchè tanto più importanti e più legittime, non sono da preferire, sia perchè questo feriale è principalmente Augusteo, sia perchè la vittoria essendo determinata per *Augusta*, deve riferirsi a Cesare figlio. Rimane incerto però se debba mettersi XVIII, ovvero XVII k.maii. Sulpicio Galba, che si trovò a Forum Gallorum, narrando a Cicerone quel combat-

(1) *Numquam in civili bello supplicatio decreta est. Decretam dico? ne victoris quidem literis postulata est.* (Cic. *Philip.* XIV. 8).

timento (*Ep. ad Fam.* x, 30), gli assegna il giorno xvii kalend. Maii; dovechè Ovidio (*Fast.* iv, 625-28) immediatamente dopo gl'idi di aprile, dice: *luce secutura* (xviii k. maii)... *Mutinensia Caesar... militia contudit arma sua.* Anticipa, cioè, di un giorno la data riferita da Galba; su tale divergenza ritornerò poco appresso.

Lin. 15. L' unico supplemento adatto a questo rigo è: *caesar imperator app*ELLATVS EST, sia perchè l'altro titolo di Augusto, che si attaglia al verbo *app*ELLATVS EST, spetta a gennajo (lin. 10), sia perchè ci troviamo in aprile, che è appunto il mese, in cui Cesare figlio fu salutato per la prima volta Imperatore, come risulta dai luoghi di Dione Cassio e di Cicerone sopra riferiti. Ma in ciò stesso può sembrare che si contenga un' obbjezione al supplemento proposto pel rigo innanzi; poichè se Cesare fu salutato Imperatore sul campo di battaglia a Forum Gallorum, i due vs. 14 e 15 dovrebbero riferirsi a un medesimo giorno, e allora non ci è il modo di giustificare come per due fatti relativi ad un solo giorno si siano create due ferie distinte (1). Nondimeno l' obbjezione si dilegua co' *Fasti* di Ovidio. Dopo aver discorso della *tertia lux post Veneris idus* (xvii k. maii), il poeta aggiunge (iv, 673-76):

Hanc quondam Cytherea diem properantius ire
Iussit, et aetherios praecipitavit equos,
Ut titulum imperii quam primum luce sequenti (xvi k. maii)
Augusto iuveni prospera bella darent.

(1) Il Senato interveniva per confermare il titolo imperatorio, ed il procedimento, quale appare da tutta la Filippica XIV (cfr. *Prov. Cons.* 6, *ad Q. fr.* II, 8) era questo. Il generale vittorioso annunziava con lettere al Senato *rem bene gestam in bello*, e domandava che fossero ordinate le *supplicationes diis immortalibus.* Il Senato poteva decretare o negare queste pubbliche preghiere di ringraziamento: negandole, *adimebat nomen imperatoris;* decretandole, veniva a convalidarlo. Ma nell'un caso e nell'altro, il titolo giuridicamente preesisteva, ed era nato o per la volontà de'soldati, o per la sola volontà dello stesso generale, che l'aveva assunto anche senza l'acclamazione de'soldati (Mommsen, *Staatsrecht*, I, pg.121). E però se con l'intento di frapporre un intervallo fra la battaglia di Forum Gallorum e il titolo imperatorio di Cesare, si volesse andar all'opinione, che la decorrenza di questo titolo cominciasse dal decreto del Senato, osservo che non mi pare giusta una tale veduta.

Ovidio dunque mette fra la giornata di Forum Gallorum (XVIII k. maii) e l' acclamazione imperatoria (XVI k. maii) la distanza di due giorni; e se per la battaglia vuolsi ritenere la data di Sulpicio Galba (XVII k. maii), rimane sempre l' intervallo di un giorno, che mi pare il più probabile. Difatti riferisce Appiano (III, 71), che il sole tramontava quando avvenne lo scontro di Irzio con Antonio, e che tutta la notte questi rimase sul luogo della pugna, per raccogliere i suoi soldati sbandati. Galba aggiunge (l. cit.) che verso la mattina (*hora noctis quarta*) Antonio si ridusse all'accampamento sotto Modena, e che Irzio, dopo battuto Antonio, passò nel campo di Pansa. Il giorno appresso anch' egli portò il suo esercito sotto Modena. Ciò posto, il combattimento si potè dire finito solo con la ritirata di Antonio, senza la quale avrebbe potuto riappiccarsi il dì seguente. E però non prima che gli Antoniani avessero lasciato Forum Gallorum, i vincitori potettero salutare Imperatori i loro generali; e forse l'acclamazione fu fatta nel campo sotto Modena al momento, in cui si riunirono alle coorti rimaste con Cesare, la coorte pretoria di Irzio e quelle da lui condotte alla riscossa, i gloriosi avanzi della legione Marzia e le legioni dei tironi: della coorte pretoria di Cesare non era rimasto un solo uomo. Ciò mentre spiega l' intervallo fra la battaglia e la salutazione imperatoria, dimostra che l' intervallo sia stato di un solo giorno. E però dato con lo stesso Ovidio il 16 aprile all'acclamazione imperatoria, spetterebbe al combattimento quella attestata da Galba, il 15 aprile (XVII k. maii).

Lin. 16. Il poco che sappiamo delle *Moles Martis* deriva dal seguente passo di Gellio (XIII, 23): *Conprecationes deum inmortalium, quae ritu Romano fiunt, expositae sunt in libris sacerdotum populi Romani et in plerisque antiquis orationibus. In his scribtum est: Luam Saturni, Salaciam Neptuni, Horam Quirini, Virites Quirini, Maiam Volcani, Heriem Iunonis, Moles Martis Nerienemque Martis.* Per la connessione che ci è fra il nume, a cui si fa la preghiera, e il motivo della festa, si può argomentare che nella parte mancante si contenesse qualcosa relativa a Marte; e il calendario Maffeiano a 12 maggio ha: *Ludi Marti in Circo*. E Ovidio (*Fast.* v, 595-97) nel mese di maggio:

Rite deo templumque datum nomenque bis ulto
Et meritus voti debita solvit honor.
Sollemnes ludos Circo celebrate, Quirites!

Dagli altri versi innanzi (550 e sg.) s'intende che il tempio *rite deo bis ulto datum* fosse quello di Marte Ultore nel Foro Augusto, donde i ludi sarebbero quelli istituiti per la dedicazione di esso nel 752. Ma il Mommsen ha dimostrato (*C. I. L.* I, pg. 393) che la dedicazione di questo tempio avvenne nel secondo semestre del 752, e trovandosi nelle calende di Agosto altri giuochi circensi fatti allo stesso Marte Ultore, sono questi che rispondono alla commemorazione di quella dedica. Per dare poi ragione de' circensi di maggio, ricorre al luogo di Dione (LIV, 8: Νεὼν Ἄρεως Τιμοροῦ ἐν τῷ Καπιτωλίῳ) e convalida l'opinione già da altri sostenuta, aver Augusto innalzato due tempii a Marte Ultore, l'uno nel Foro Augusto, l'altro nel Campidoglio. Suppone, cioè, il Mommsen che la costruzione del Foro, nel quale sorgeva l'aedes *Marti Ultori*, procedeva lentamente, ed era ben lontana dall'esser compiuta quando, nel 734, il re dei Parti restituì spontaneamente le insegne militari tolte all'esercito di M. Crasso nell'anno 699. Allora Augusto fece edificare sul Campidoglio l'edicola, in cui depose le insegne ricuperate, le quali poi, terminato il gran tempio nel Foro Augusto, vi furono trasferite definitivamente. E così è probabile, che i giuochi circensi del 12 maggio fossero istituiti nell'anno 734 per la dedicazione dell'edicola Capitolina, e quelli del 1 agosto nel 752, per la dedicazione del tempio nel Foro Augusto.

Lin. 17. L'analogia dei vs. 4 e 6, nei quali la *supp*LICATIO VESTAE è connessa a un giorno natalizio, autorizza a supporre anche in questa linea un *dies natalis*. Tiberio Claudio Nerone, il suo figlio Druso e Germanico entrarono tutti insieme nella famiglia di Augusto il 757=4 d. C., per la doppia adozione, che Augusto fece di Tiberio, e questi di Germanico. Posteriore a un tal fatto è la redazione del feriale cumano, perchè Tiberio e Druso vi portano il cognome *Caesar*; ed avendo l'uno e l'altro un posto nel feriale pel

loro dì natalizio (lin. 6 e 4), conviene supporre che vi fosse consacrato anche il natale di Germanico. Sappiamo per gli Atti de' fratelli Arvali (Henzen, *Arv.* pg. XLIV), che Germanico nacque a 24 maggio: questa data viene opportunamente dopo il 12 maggio, che spetta al rigo precedente, e perciò suppliremo:

*viiii k. iun. germanici caesaris natalis supp*LICATIO·VESTAE

Lin. 18. Marte che vendica la morte di Cesare negli uccisori di lui (*Mars ultor*) e *Venus*, probabilmente *genetrix*, accennano ad una festa per Cesare dittatore, e precisamente alla commemorazione del suo giorno natalizio, 12 luglio, la quale venne stabilita nell'anno 712. Dione (XLVII, 18) narra, che i cittadini furono costretti a celebrare coronati di alloro e con ilarità il dì natalizio del dittatore; e poichè in quel giorno si facevano i giuochi Apollinari, ed un oracolo sibillino aveva prescritto, che gli *Apollinaria* non fossero festivi per alcun altro dio, fuorchè per Apollo, ordinarono che la nascita di Cesare si celebrasse nel giorno innanzi agli Apollinari. Questi giuochi furono, sulla proposta del pretore C. Calpurnio Pisone, istituiti nell' anno 542, e il loro giorno era il 13 luglio. A poco a poco da un sol giorno erano cresciuti sino ad otto, e prendevano dal 6 al 13 luglio; perciò la festa di Cesare dittatore fu retroceduta al 5 luglio. Ma in processo di tempo, affievolita la religione degli Apollinari, venne ammessa nel giorno 12 la festa del Divo Giulio, come chiaramente dicono i Fasti Amiternini ed Anziati, e si argomenta pure dal calendario Maffeiano, che a 12 luglio ha la nota festiva NP Tale mutamento non eliminò la religione di Apollo dal giorno 12, perchè ne'calendari sopra citati questo giorno, al pari dei dì precedenti, ha i *ludi*, e per di più la festa, *quod eo die C. Caesar est natus*. E la coesistenza dei due culti mi persuade a proporre *apollin*I davanti a MARTI VLTORI . VENERI *genetrici*. Ma è anche possibile (come ho notato alla lin. 10) che il modo di celebrar la festa sia stato regolato in questo caso dal municipio cumano; e poichè gli *Apollinaria* erano esclusivamente romani, si può, invece di *apollin*I, supplire *indiget*I, per rendere organico il complesso delle divinità supplicate.

Lin. 19. Non oso proporre alcun supplemento dinanzi a *sup-pli*CATIO · IovI.

Raggruppando ora cronologicamente i fatti, che diedero origine alle feste annoverate in questo documento, si ha:

12 luglio 654 = 100 a. C. natale di Giulio Cesare
23 settem. 691 = 63 » natale di Cesare Augusto
18 ottob. 706 = 48 » Cesare Augusto prende la toga virile
7 genn. 711 = 43 » Cesare Augusto ottiene l' imperium pro praetore
15 apr. » » » Cesare Augusto riporta la prima vittoria
16 apr. » » » Cesare Augusto vien salutato la prima volta imperatore
19 agost. » » » Cesare Augusto è fatto console
16 nov. 712 = 42 » Natale di Tiberio Cesare
fra 19 ag. / 23 sett. 718 = 36 » Cesare Augusto ha per dedizione l'esercito di M. Lepido
15 genn. 727 = 27 » Cesare viene appellato Augusto
12 maggio 734 = 20 » dedicazione del tempio a Marte Ultore sul Campidoglio
15 dicem. 735 = 19 » dedicazione dell' ara alla Fortuna Reduce
24 magg. 739 = 15 » natale di Germanico Cesare
7 ottobr. » » » natale di Druso Cesare figlio di Tiberio
6 marz. 742 = 12 » Cesare Augusto è fatto Pontefice Massimo
30 genn. 745 = 9 » dedicazione dell' ara alla Pace.

IN FESTIVITATE

BEATISSIMI FRANCISCI ASSISIATIS

SEPTIMO CENTENARIO RECURRENTE

QUINTINI GUANCIALI

ELEGIA

Dum celebrant, et, Dive, tua cum laude triumphos,
  Nomen ubique sonat, tangit honosque tuus;
Et memorare juvat quanta virtute decorus
  Praestiteris Christi pandere in orbe fidem;
Nec te divitiae cepere et gloria mundi,
  Et tibi nullus amor fastu, opibusque frui;
Sed pauper, tamen et felix, namque omnibus in te
  Muneribus coeli gratia multa fluit.
Et Christus quae signa dedit! teque adstitit ante,
  Corporis et voluit stigmata ferre sui;
Et magis ipse tuum replevit lumine pectus,
  Ut sua vulgares dogmata luce nova.
Tuque hominum informans mores pietate fideque
  Monstrabas populis quale salutis iter;
Atque animis sese insinuans dulcedine dia
  Sic tua vox certae causa salutis erat.
Vos et, quos nimium in tenebris et mortis in umbra,
  Turbine et hoc saecli non alit ulla fides,
Discite quanta hujus virtus affulsit in aevo,
  Quum olim sub caeca nocte superstitio,

Barbaries simul et late per pectora gliscens
 Vi tunc jura dabat, terror et orbis erat;
Discite quantus honos illi, et meminisse juvabit
 Informasse rudem moribus Italiam;
Utque Dei verbum spirans divinitus ore
 Plusquam mille acies effera corda domat.
Et quoniam redit ille dies post saecula, quo te
 Coelituum secum duxit ad astra chorus,
Tu precibus nostris et votis annue, Dive
 Francisce: e coelo lumina flecte tuae
Italiae miserae, atque animis concordibus insit
 Relligio, et patriae non violandus amor.
Et tecum italicae dum jam tria lumina mentis
 Marmore candescunt, auspice te, maneat
Hoc pietatis opus (1), simul et sub corda nepotum
 Artis, et ingenii semina tanta flagrent.

(1) Videlicet—Marmoreum monumentum quo insculpti—*S. Francesco, Dante, Giotto, e Cristoforo Colombo*—in peramoeno Pausylipi colle, studio et charitate sanctissimi viri P. Ludovici e Casauria solemniter auspicatum.

FRANCISCUS SEMMOLA

A PRODITORE EXSTINCTUS

QUINTINI GUANCIALI

CARMEN

En quo libertas odiis imbuta nefandis
Ducit, et effraenis gliscens saepe arma ministrat,
Gaudet et effuso fraternis sanguine dextris!
Impius ecce virum, furiis agitatus Averni,
Ense ferit, properatque ejus per vulnera mortem,
Et patriae incestat crudeli hac caede penates!
Et vix feralis rumor pervenit ad aures,
Obstupuere animi, et sceleris simul ingruit horror,
Atque omnes moerore gravi dant signa doloris,
Et circum exuvias lethum miserabile plorant;
Quandoquidem Civis, quo non praestantior alter
Munus obire datum, et caput objectare periclis,
Occidit ereptus patriae communis amori!
Hinc quando flammae sese inter moenia tollunt,
Perque aedes furit ignis edax incendia miscens,
Vidimus impavidum se contra opponere, et ipse,
Qua penitus possint extingui, suggerit artem;
Praecipitesque ruunt Vigiles (1), fitque aemula virtus,
Et cito, quae nostri reperit sollertia saecli,
Instrumenta operum fervent, et vincitur ignis.

(1) Pompieri.

Et quem, cui toties et flammarum ira pepercit,
Et Mars ipse minax non terruit, ecce repente
Proditor ense necat! sed tu dabis, improbe, pœnas...
Vox populi clamat te ipso mucrone trucident
Carnifices, atri et possis effundere flumen
Sanguinis e jugulis, dum tanti criminis auctor!
Vos, quibus Italiam regere est suprema potestas,
Consulite, et causas tantorum arcete malorum:
Sunt delicta, quibus mortis non sufficit unum
Supplicium, sed mille neces, tormentaque mille
Poscunt, et fatum sontes patiantur oportet
Extremum, et trepident praesentis imagine mortis.
Detur inoffensam nobis traducere vitam;
Sique reis vitae remanet spes ulla, cavete
Ne maculent vestro sceleratas sanguine dextras!

SOCIETÀ REALE

DI

NAPOLI.

ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA LETTERE E BELLE ARTI.

COMUNICAZIONE DELLA PRESIDENZA.

MDCCCLXXXII.

Dopo la dolorosa perdita de' due nostri colleghi residenti, Gabriello Smargiassi e Demetrio Salazaro, quest' anno si chiude con la non meno dolorosa del collega corrispondente Michelangelo Caetani. Per un mesto riscontro, questa perdita irreparabile segue nelle condizioni stesse nelle quali seguì, or sono due anni, quella del non mai a bastanza rimpianto Gustavo Brandes; cioè, fra l' ultima tornata della nostra Accademia, e la solenne Adunanza annuale di tutta la Società Reale.

Di questo insigne collega, presentando un suo esimio lavoro, ebbi già, insino dal Settantatrè, nobile occasione di ragionare non brevemente. Ma ora, vinto dal recente dolore, non saprei, prima che l'anno si compia, adempiere il debito della luttuosa comunicazione, se non con le brevissime parole che seguono, e che mi scaturirono dall' animo al primo annunzio d'una tanta sventura.

Ieri l' altro notte, XII di dicembre, dopo una lunga agonia, sostenuta con mirabile costanza e, direi quasi, serenità, si partì una delle più serie Figure della generazione che tramonta: e si partì appunto mentre quella che le segue non si occupa sempre di cose seriissime.

10

Michelangelo Caetani, Duca di Sermoneta, discendeva da Bonifazio VIII, il più feroce nemico di Dante. E nondimeno, studiò, tutta la sua vita, Dante, l'adorò, lo seppe a memoria, lo comentò, e lo espose, in varie forme, tutte profonde e peregrine.

Dimestico delle lingue dotte, dell' Arte, e della Storia, eziandio interrotto dal terribile flagello della cecità, la sua conversazione era una biblioteca vivente, e sopperiva a tutto.

Salito, eziandio cieco, all' autorità ed alla fama che s'era meritata, fu degno di recare a Vittorio Emanuele il Plebiscito Romano.

E così, dopo avere sposato il nome suo a Dante, ebbe l' immensa fortuna di sposarlo alla disparizione di quella Teocrazía che fu cagione onde il Gran Ghibellino morisse nell' esilio.

Quanti pensieri! Quanti avvenimenti! Quante memorie!...

Un uomo sì fatto dev' essere, e sarà, a suo tempo, meno tumultuariamente, e più degnamente, narrato.

ANTONIO RANIERI.

SOCIETÀ REALE.

ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA LETTERE E BELLE ARTI.

Tornata del dì I di maggio MDCCCLXXXIII.

Ho l'onore di presentare, in nome dell'autore, all'Accademia, il terzo volume de' *Proverbi latini illustrati da Atto Vannucci*, nostro socio corrispondente nazionale.

Di questo insigne e fecondissimo collega ebbi già opportuna occasione di presentarvi, fra la *Storia antica d'Italia*, i *Martiri della libertà italiana*, i *Primi tempi della libertà fiorentina*, i *Ricordi della vita e delle opere di Giovan Batista Niccolini*, gli *Studi storici e morali sulla letteratura latina*, ed i mentovati *Proverbi*, non meno di quattordici volumi, fra in ottavo e in sedicesimo.

L'opera, onde ora vi si offre l'ultimo volume, sotto un titolo modesto, è, nella realtà, d'una rara importanza, e d'una più che rara utilità pratica.

I proverbi sono la mente, il cuore e la coscienza d'un popolo. Ed i proverbi latini illustrati, cioè, confrontati e comentati con quelli di tutti gli altri popoli, diventano, in quella lingua sintetica per eccellenza, la manifestazione della mente, del cuore e della coscienza del genere umano.

E ciò quanto alla importanza dell'opera *a priori*. Quanto alla

sua utilità pratica *a posteriori*, il servigio ch'essa può rendere alla gioventù è smisurato.

Più d' un grande scrittore manifestò, in una respettiva forma, questa grande sentenza, che l' esperienza non risplende, se non quando, con la sua stessa fiamma, consuma e distrugge. E però i DISINGANNI della vita giungono sempre tardi, giungono quando non v' è più modo di riparare la rovina di che gl' INGANNI sono stata cagione. E l'uomo, fuor di speranza del rimedio, esclama sovente: *Bisognerebbe nascere due volte!*

Nè lo spettacolo degli altrui casi individui, può suffragare a nulla; perchè, sventuratamente, nel caso individuo, ciò che appunto si tace, è la verità.

L'infedeltà coniugale farà, finalmente, morir di dolore il traditore o il tradito. Si dirà, e il mondo lo crederà, che una qualche aria maremmana abbia ucciso o uccisa l'infelice.

Un cassiere sciuperà la cassa in cene e in bagordi, e poi una notte partirà, con gli avanzi, per l'America, dove con la sua carrozza spruzzerà di fango il volgo. Si dirà che l'astuzia de'suoi subalterni abusò la bontà sua.

Il mondo crederà all'aria maremmana ed all'astuzia dei subalterni. E se qualche raro Voltaire dirà: *C' est comme cela qu' on écrit l'histoire*: nessuno gli presterà fede, e sarà dichiarato beffardo e calunniatore.

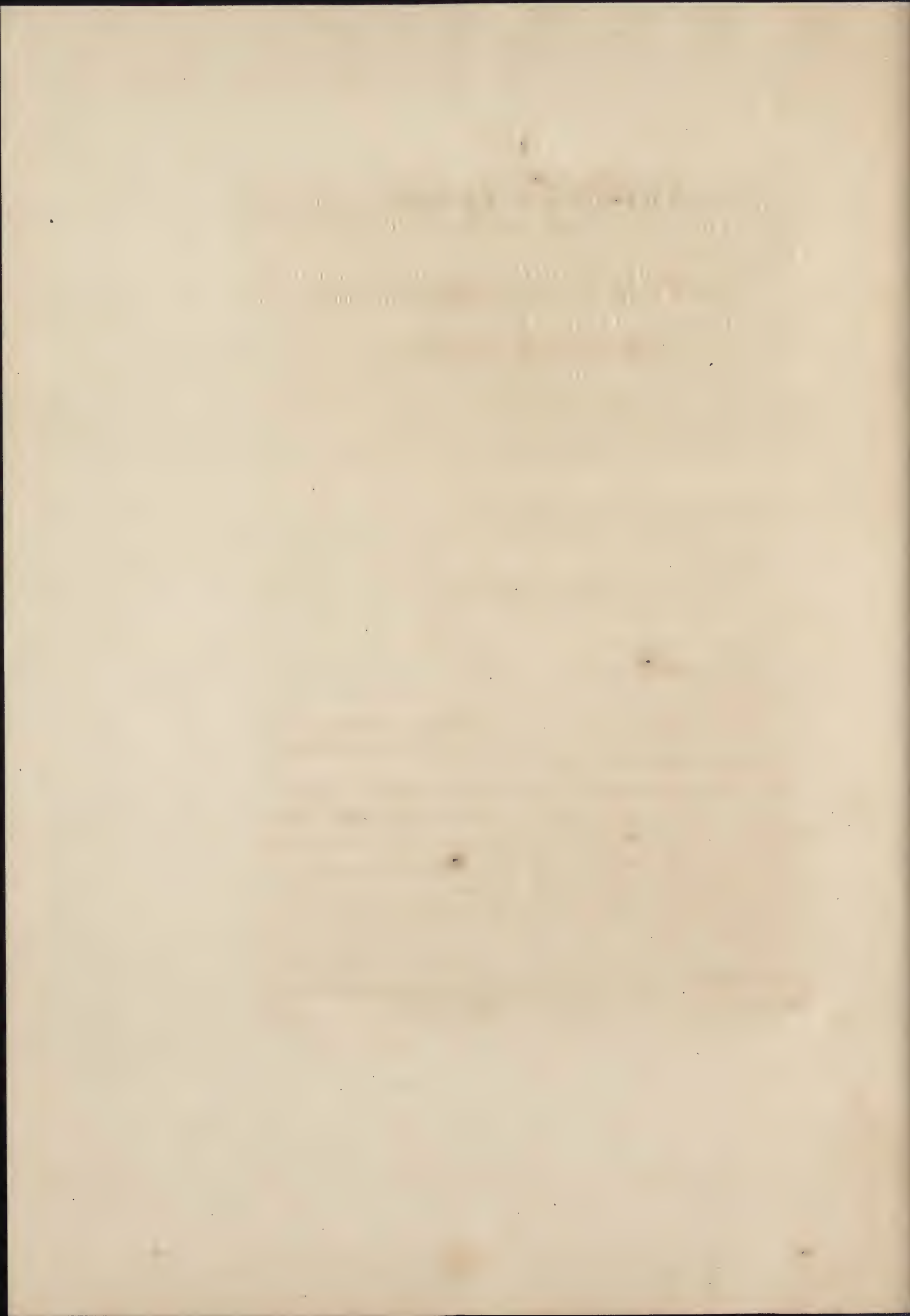
Adunque, il caso individuo dell'esperienza, distruggitore, perchè irreparabile, quanto alla persona nella quale si riscontra, è nullo e come se non fosse stato, quanto all'universale.

Non così il proverbio: il quale, riguardando, non al caso individuo di tale infedele, o di tal cassiere, ma al giudizio, al sentimento ed alla coscienza di tutto un popolo, di tutto il genere umano, non crede al falso, non tace il vero, e, con la sicurezza e l'evidenza del vero, imprimerà negli animi, quali sieno le conseguenze finali di quella infedeltà e di quei bagordi.

Ed io dico, concludendo, che, dove un giovane, anche ventenne, si ponga a studiare profondamente questo libro, e perseveri nel

convertirselo, come si dice, *in succum et sanguinem;* se non in tutto, certamente in gran parte, egli potrà sperare di non essere sorpreso e colto nell'età provetta, dalla fiamma distruggitrice dell'esperienza.

Io mi permetto di proporre all'Accademia la deliberazione d' una sentita azione di grazie al suo insigne socio corrispondente per tante così nobili e così frequenti profferte.

ANTONIO RANIERI.

SOCIETÀ REALE
DI NAPOLI.

ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI.

tornata de' X di luglio MDCCCLXXXIII.

PAROLE
DI
ANTONIO RANIERI
IN
MORTE
DI
ATTO VANNUCCI.

Onorandissimi Colleghi!

Si è in un momento storico nel quale, delle due dominatrici dell'Universo, la Vita e la Morte, quest' ultima sembra riportare grandi e funestissime vittorie sull' altra!

Appena sospesa la tornata di martedì XII di giugno, per una perdita onde s' era da pezza perplessi, non per anco asciutte quelle amarissime lacrime, ecco ci è stata forza sospendere la seguente di martedì III di luglio, per un' altra perdita, inopinatissima, e per sopravvenienti lacrime di non minore amarezza.

Di Atto Vannucci, vi dirò le poche parole che mi ero proposto di dirvi martedì scorso.

Di Antonio Mirabelli, tocca ad altri il dirvi: certo, con assai più di competenza e di autorità; ma non con più profondo dolore di me, dove a me ne fosse toccato l' onorato e mestissimo uffizio.

Adunque, come già sapete, il nostro amatissimo Collega, Atto Vannucci, non è più. La sua infausta morte seguì quasi contemporanea con la nostra penultima tornata, che voi, con sentimento squisito, scioglieste, dopo aver mandato un telegramma all' egregio Sindaco di Firenze, acciocchè si fosse compiaciuto di rappresentare questa nostra Accademia nei funerali dell'illustre estinto.

Io non intendo oggi di tesservene una vita o un elogio. Queste le son cose che vogliono tempo e quiete d' animo. E quella stessa lunga e costante amicizia che mi privilegia d' esser il primo a rompere qui il silenzio dopo la sua morte, mi ha fatto assaporare, in modo inenarrabilmente doloroso, il terribile *quotidie morimur* di Seneca; perchè con lui è veramente discesa nella tomba un' altra parte di me stesso e della mia perduta germana.

Oltracciò, la vita e l' elogio di Atto Vannucci non possono essere nè città distrutte, nè battaglie vinte col sangue di centomila creature umane: ma sono, in vece, i quattordici suoi volumi che questa nostra Biblioteca possiede, e dei quali io ebbi già l'onore di ragionarvi, non brevemente, in quattro partite lezioni, che voi degnaste ammettere nei vostri Atti. E non sarebbe conveniente il ripetervi di lui ciò che voi già sapete, e che avrete, anzi, fecondato con le respettive considerazioni dei vostri ingegni peregrini.

Resta, dunque, che, più delle opere, io vi parli oggi (benchè, nel fondo, sieno una cosa sola) dell' uomo, e dell' altezza e della longanimità delle sue aspirazioni.

Nato in sulla fine dell'Otto, in Tobiana, fra Pistoia e Prato, cioè, fra i più puri suoni dell' atticismo toscano, studiò come pochi studiano, e si versò più particolarmente nel mondo latino. Si dedicò all' insegnamento, nel quale s' acquistò la meritata fama. E presto divenne uno della bella compagnia di Firenze: compagnia, che, per le condizioni dei tempi, s' ingemmava allora di tutti i più scelti intelletti d' Italia; e con tutti i più scelti intelletti d' Italia, aveva una inavvertita, ma feconda, e non discontinuata, corrispondenza di propositi e di affetti.

Per legge storica, cotesta maniera di compagnie precorrono sempre le grandi Rivoluzioni, preparando, con gl' inchiostri, quell' intelletto

nazionale cui la mano deve poscia obbedire. E come gl' inchiostri francesi della seconda metà del secolo decimottavo prepararono l'Ottantanove, così gl' inchiostri italiani degli anni medii del secolo decimonono prepararono i *Congressi Scientifichi* (portentoso trovato per intendersi a traverso sette tirannidi), e poscia il Quarantotto ed il Sessanta.

In quei tempi di lavorío, egli inchinava ai fatti anzi che alle parole. E sovente, nelle lettere onde mi consolava, si rideva di quella risma d' uomini che, sdebitandosi dei fatti con le parole, pretendono ad esser tutto in tutti i tempi; e me li chiamava, con graziosa ed ironica allusione, gli *uomini* del *coraggio civile* e della *opposizione legale:* parole vanissime, o piuttosto, bolle di sapone, ch' essi gonfiavano coi soffietti delle loro puerili ambizioni.

E, per verità, quale *coraggio civile* e quale *opposizione legale* sarebbe potuta sognarsi sotto l' íncubo di tirannidi che chiamavano l' Italia *una locuzione geografica*, e punivano l' uso del vocabolo *eziandío*, traducendo l' avverbio *diu* nel sacrosanto nome di Dio, che, allegando profanato, profanavano?

Quale maraviglia, adunque, se, non potendo ancora prevedere le vie onde la Provvidenza si sarebbe valsa per salvare l' Italia, egli accettasse nel Quarantanove l' andare legato della Rivoluzione Toscana alla Romana?

Occupata Roma dal forestiere, egli esulò in Isvizzera, in Francia e in Inghilterra; vivendo sempre vita integerrima e studiosissima, e memore sempre dell' amata Patria, che s' ingegnava, a tutto potere, di aiutare nella stampa seria d' Oltremonti, insino, che, nel Cinquantaquattro, potette rimpatriare in Firenze.

Seguíta, prima della nostra, la riscossa toscana, fu professore di lettere latine nell' Instituto di Studi Superiori in Firenze, Direttore di quella Biblioteca Nazionale, e, di mano in mano, deputato e senatore. E negli ultimi ventitrè anni, desiderato e richiesto dovunque, dondunque volse il tergo al più leggiero flato d' un parteggiare qualsiesi.

Riducendo, ora, le molte parole in una, tutta la sua nobile giornata fu consacrata alla Patria.

Nella giovinezza, comentò di comenti italiani i migliori classici la-

tini; ch' era il più frugifero preparamento per la generazione destinata al riscatto d' Italia.

E, nell' età provetta, coi *Primi Tempi della Libertà Fiorentina*, coi *Martiri della Libertà Italiana*, con gli *Studii Storici e Morali sulla Letteratura Latina*, coi *Ricordi della Vita e delle Opere di Giovan Batista Niccolini*, coi *Proverbi Latini Illustrati* e, in fine, con la *Storia dell'Italia Antica*, si adoperò, a tutt' uomo, nell' inspirare a quella generazione l' amore della libertà, l' odio della tirannia, la virtù, l'esempio, la sapienza pratica, e, finalmente, la retta conoscenza dei nostri grandi antenati, che quell' amore, quell' odio, quella virtù, quell'esempio e quella sapienza pratica, fecero, non immeritamente, i padroni del Mondo.

STORIA

DI

P. ELVIDIO PRISCO

DEL SOCIO ORDINARIO RESIDENTE

CARMELO MANCINI

Proemio e Capitolo primo

letti all' Accademia nella tornata del dì 12 luglio 1883.

PROEMIO

Un argomento per quanto nobile ed elevato, altrettanto scabroso e difficile, mi son proposto trattare, secondo le mie umili forze nel presente lavoro. Manca del tutto ai fasti della patria letteratura un libro ove, colla convenienza scientifica dovuta ai nostri tempi, narrata venga l'istoria di Elvidio Prisco, di questo grande e sventurato filosofo Italiano, che combattendo il predominio del dispotismo e sfidandone le ire, soffrì violenze, persecuzioni, esigli; e finalmente, martire invitto, suggellò col sangue la sua fede nella virtù e l'aspirazione ardentissima alla libertà della patria. Non deve recar meraviglia se, dal risorgimento delle nostre lettere in poi, niun alto intelletto abbia osato prescegliere e fecondare l'insigne tema; imperocchè grande sconforto induce il rimembrare, come le nozioni storiche rimasteci de' casi di Elvidio sono di tale scarsezza, da potersi integralmente trascrivere in ispazio minore di quattro pagine, mentre il resto non

è che tenebre. Perirono que' preziosi *Comentarii* che la di lui eroica consorte Fannia salvò dagli artigli di Domiziano, e religiosamente custodì ne' lunghi dolori dell'esilio [1]; perì la sua vita scritta da Erennio Senecione, e fatta da quel tiranno pubblicamente bruciare nel foro romano [2]; nè toccò miglior sorte alle eloquenti pagine di Giunio Rustico, che lo chiamavano *uomo santissimo;* ed a quelle di Caio Fannio e di Titinio Capitone narranti la morte de'loro illustri contemporanei [3]. Son periti infine i famosi libri del giovine Plinio *de ultione Helvidii* [4], i quali benchè riguardassero la scellerata uccisione di Elvidio figlio, pur nondimeno fatti importanti contener doveano sulle vicende del padre. E chi potrebbe asserire quante opere storiche congeneri, del tutto ignoriamo?

Per misero, ma sublime compenso di tante perdite, non ci rimane che la efficacia delle brevi parole del sommo Tacito, dalle quali Elvidio è stato ricinto coll' aureola dell' immortalità. *Magnae laudes,* sclamava or son tre secoli Giusto Lipsio, *et quae iure nos rapiunt in admirationem viri. At tam illustre sidus* (*heu quid speremus?*) *in tenebris pene iacebat, absque una hac Taciti face* [5]. Ma que' libri delle sue istorie che ne narravano le altre pietose vicende, e la morte, son periti ancora!

Altre lievi e disparate notizie del nostro filosofo ci furon tramandate da Dione Cassio, Arriano, Plinio il giovine sopra citato, Suetonio, Plutarco, Giovenale; e finalmente, con qualche confusione, da un anonimo Scoliaste di questo poeta, vissuto non prima del sesto secolo cristiano. Di tutte noi profitteremo, ma oh quanto ancor ci resta a desiderare!

Trasandando la gran turba degli annotatori, de'compilatori, e peggioratori d'istorie, noterò, come fra i moderni il solo che abbia ragionato di Elvidio con qualche estensione, e con qualche idea originale, è il celebre Lenain de Tillemont, nella *Histoire des Empereurs,*

(1) Plinio, *Epist.* VII, 19.

(2) Plin. *Epist.* l. c; Tacito, *Agric.* 2; Dione, LXVII, 13.

(3) Suetonio *Domit.* X; Plin. *Epist.* V, 5; VIII, 12.

(4) Plin. *Epist.* VII, 30; IX, 13.

(5) *C. Cornelii Taciti opera quae extant a* Justo Lipsio *postremum recensita* etc. p. 395, nota 12. (Antverpiae, 1638 fol.) Ma la prima edizione porta la data del 1580.

edita or son due secoli. Ma sembra che questo scrittore sia venuto in luce, a bella posta per maledirlo e conculcarne l'intemerata memoria, lanciandogli delle accuse, per quanto gravi, altrettanto calunniose ed assurde. A suo luogo ce ne dovrà rendere severa ragione.

Reca intanto acerbo cordoglio ai cultori della virtù il considerare, come Elvidio Prisco perseguitato dai genii del male, in vita, in morte, e perfino oltre la tomba, attende ancora, dopo diciannove secoli, il suo verace storico, senza neppur possedere una misera pietra che *direttamente* lo ricordi alla posterità, mentre tanti enormi scellerati ne sovrabbondano, ad onta della falce del tempo. E siane esempio quell'obbrobrio dell'umanità che nomavasi *Eprio Marcello*, il quale ricco di medaglie e di marmi, trovò pure ai nostri giorni, ed in questa stessa Accademia, lo eminente scrittore che ne commemorasse i fasti, nella persona di FRANCESCO MARIA AVELLINO, fiancheggiato dalla dottrina d'un BARTOLOMEO BORGHESI [1]).

Restami a prevenire i benevoli lettori, che il presente lavoro sarà precipuamente sacro alla scienza epigrafica. La storia di Elvidio varrà ad apprestarmi un valido nucleo, o centro di attrazione, che accoglierà nella sua orbita tuttociò che di più interessante e meritevole ad esser dilucidato incontrerassi per via. Sarà d' uopo sollevare ardue quistioni di storia patria, e per difesa della verità, combattere con validissimi atleti, munito delle buone armi d'una sana critica e ponderata. Con sereno animo e scevro da ogni bassa passione, quale conviensi ad onesto letterato, se dovrò per necessità mostrarmi alquanto severo con tutti, spero non essere ingiusto. Imperocchè un aureo precetto del grande Italiano Maestro c'insegna, che « *gli abbagli degli uomini sommi si vogliono notare, non per detrarre punto alla loro celebrità, chè il sole non perde splendore per macchie; ma onde avvertire i meno pratici, acciò non vadano errati camminando sulle orme d'una scorta riputata sicura* [2]).

(1) AVELLINO, *Osservazioni* etc. nelle *Memorie della R. Accademia Ercolanese di Archeologia*, volume II, (1833) pag. 363-390; BORGHESI, *Oeuvres complètes* tom. III. p. 285 seg.

(2) BORGHESI, I. pag. 193-194.

CAPITOLO PRIMO

Il ponte d'oro che dovrà direttamente condurmi nel campo della mia tesi, altro non è, che un lacero tegolo dissepolto nelle adiacenze del suolo fortunato ove Elvidio Prisco respirò le prime aure di vita. Trattandosi d'un documento di non lieve interesse per la storia della nostra antica legislazione, ho giudicato utile illustrarlo, come preliminare, in questo primo capitolo.

Nella fertile e ridente spiaggia adriatica di *Campomarino*, sulla destra del Biferno, esiste una località ora detta *Carola*, lontana dall'abitato circa mezzo chilometro al sud. Quivi nel decorso anno 1882 scavaronsi varii ruderi di mura reticolate, vestigi di camere, grande acquidotto, e numerosi frammenti di que' notissimi tegoloni fittili anticamente, al pari di oggi, usati per covertura di edifizî, ed anche per costruzioni di tombe dalla classe povera. Due fra questi ne furon raccolti, perchè contenenti tracce di scrittura, ed inviati in dono al ch. Domenico de' Guidobaldi R. Ispettore degli scavi e de' monumenti nell'Abruzzo Teramano. Egli riconobbe nel primo una iscrizione funebre cristiana; e lodevolmente offerse allo studio de'dotti la mutila epigrafe del secondo, accompagnata da un tentativo d'interpretazione, nella memoria edita nell'*Archivio storico per le provincie Napolitane* [1]). Avutone sentore il Mommsen, non mancò di chiederne al possessore un calco cartaceo, che gli fu sollecitamente inviato.

Ultimo fra tutti, ebb'io notizia di questa letteraria novità nel pas-

(1) *Anno VII*, (Agosto 1882) p. 422 e seg. Sono in debito di render pubblici ringraziamenti a questo letterato, per la somma cortesia colla quale ha soddisfatto alle mie numerose richieste, inviandomi nel decorso Maggio, e corrente Giugno, calchi, modelli, e quante altre notizie di fatto mi erano necessarie su questo monumento.

sato Dicembre 1882, allorchè tornato in Napoli, dopo otto mesi d'assenza, mi recai a visitare il ch. collega infermo Nicola Corcia. Riconobbi bentosto il pregio, o dirò meglio, la singolarità della nuova epigrafe, e fui lieto di manifestarne al medesimo la mia particolare lettura ed interpretazione, in rettifica a quella proposta dal primo editore. E poco dopo ebbi motivo di far simile confidenziale comunicazione all'altro ch. collega Bartolommeo Capasso, onde impegnarlo a far inserire nel primo fascicolo dell'anno corrente del precitato *Archivio* una mia memoria sull'oggetto. Ma ebbi a deporre il pensiero di redigerla, posciachè l'Amico mi ebbe annunziato non esservi per allora in tal periodico alcun posto disponibile pel mio scritto.

Premesse tali, non del tutto inutili reminiscenze, vengo alla illustrazione del monumento, dando pria qualche cenno sull'antichità del luogo in cui venne dissepolto. In *Campomarino*, a parer mio, dovè sorgere ne'tempi romani non altro, che un florido Pago, dipendente in amministrazione dalla celebre *Cliternia Larinatium*, memorata da varî antichi documenti. Imperocchè questa, per le soddisfacenti ragioni addotte dal Tria, scrittore locale di molta autorità, e che giustamente ha confutato su questo punto il Cluverio, par che debba con maggior probabilità situarsi a cinque miglia più verso il sud-est, cioè nel luogo detto *Licchiano*, abbondantissimo di vetusti ruderi, e che nel medio evo ebbe la significativa appellazione di *Castello Cliterniano* [1]). Il primo Paese però rimarrà sempre insigne nella storia letteraria, per le ricchezze epigrafiche scaturite dal suo suolo, fra le quali rifulge il tegolo che or mi accingo a descrivere.

Fu questo adunque modellato con argilla ben raffinata e compatta; presenta un colore rossastro con velatura grigia, ed è rotto in tre pezzi che possono ricongiungersi. Disgraziatamente però rinvennesi mutilato nella sua parte centrale ed in tutto il lato inferiore; di guisachè l'intera perdita di sostanza può calcolarsi a quasi la metà. La sua superficie scritta, che noi chiameremo *faccia interna*, mostrasi ac-

(1) Tria, *Memorie storiche della Città e Diocesi di Larino*, p. 15, seg.; p. 356, seg. Alla p. 351 esiste un errore tipografico, che asserirebbe il contrario, e che trasse in inganno il Giustiniani nel *Dizionario geografico del Regno di Napoli*, tomo III, p. 73. Cf. Corcia, *Storia delle due Sicilie*, tom. I, p. 201 e 202.

curatamente levigata; e i due listelli, o labbri sporgenti da' quali, a guisa di cornice, vien limitata a destra ed a sinistra, non presentano la forma quadrata comune, ma un' altra tutta particolare ed acuminata, *a sezione d'un quarto di ellissi*, com'è visibile, in dimensione ridotta, alla *figura* 2.ª della *tavola* I.ª

La sua maggior lunghezza rimastaci è di 0^m, 48; la larghezza, misurata presso il lembo superiore, è di 0^m, 46, ed inferiormente, accosto alla frattura, è di 0^m, 47, lo che accenna ad una figura leggermente piramidata. La spessezza è di 0^m, 03; ed il suo peso infine sale all'ingente cifra di *dieci chilogrammi e due terzi*, siccome ho fatto per ben due volte verificare.

Mercè gli accurati calchi che mi son pervenuti, posso offrire una fedele immagine della sua faccia interna, ed uno *specimen*, in grandezza naturale, dei caratteri che contiene. La notevole larghezza e la elegante striatura di questi, mostrano che sono stati vergati con uno spatolino artisticamente sfrangiato *a sette punte*; del quale, sul modello delle impronte, ho potuto ancora tracciare il preciso disegno. Esso altro non era, che la parte aversa e piatta dello stilo, adoprata ordinariamente per cancellare la scrittura di rifiuto nelle tavole cerate. Vedi le fig. 3, e 4 della tavola I.ª

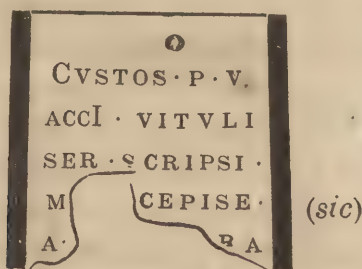
È meritevole di nota speciale il pertugio a *tronco di cono*, presso il lembo superiore di questo fittile. Esso però non è sito lungo la linea mediana; ma a distanza disuguale dalle estremità laterali. Mostra dalla banda interna il diametro di 0^m, 20, e dall'altra quello di 0^m, 10.

La scrittura poi è di bellissima forma *corsiva*; e fu tracciata quando la pasta argillacea era tenera, nè ancor sottoposta alla cottura. Vi si nota un *solecismo* al 4° rigo, dovuto ad inavvertenza dello scrittore, e la disposizione arcaistica dell'asta trasversa delle A nel quinto rigo. Le lettere P hanno una duplice figura: quella al primo rigo mostra superiormente la curva propria del carattere quadrato; mentre quella del terzo, e del quarto, serbano la forma prettamente corsiva comune ai graffiti di Pompei, e ad altri [1]). Nella quarta linea, presso al lembo della frattura, si scorge alquanto la estremità superiore della let-

(1) ZANGEMEISTER, *C. I. L.* IV, tav. I.ª

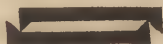
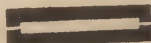
tera C perduta. La penultima lettera infine, che appare spezzata per metà, può riferirsi piuttosto ad una R, anzichè ad una P. È pieno inoltre d'interesse il considerare l'abilità del calligrafo nella formazione delle lettere che terminano in punta acuta, come ad esempio la S, riprodotta in dimensione normale alla tavola I.ª fig. 3. Quivi alla fig. 5, per dare un'idea precisa delle cavità e prominenze che costituiscono la *striatura* di ciascuna lettera del nostro tegolo, ho inserita la sezione trasversale, ideata verso il mezzo della S medesima.

Non vo' mancare in ultimo di notare, come tutta la faccia scritta di esso venne circondata per ornamento da un piccol *toro architettonico* rilevato, il quale è bastantemente visibile nei lati destro e sinistro; ma in quello superiore non fu bene scolpito, che in piccola parte presso l'angolo a destra, come chiaramente mostra la tavola I.ª Ecco ora la epigrafe in caratteri comuni, accompagnata dalla mia lettura e supplemento:

(*sic*)

Custos P(ublii) VaccI Vituli ser(vus), scripsi m[e ac]cepis[s]e a..ra..

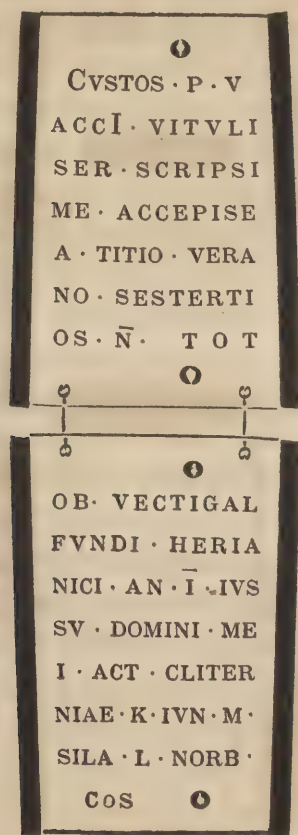
Come ognun vede, è questo l'inizio della formola d'un *chirografo di quietanza*, per pagamento ricevuto. Ma chi mai avrebbe potuto immaginare che documenti di simil genere, soliti a trascriversi in piccole tabelle cerate, si fossero da' nostri padri improntati puranco sopra così grossi e pesanti tegoloni? Ecco dunque un nuovo e ben curioso fatto assodato alla scienza, che vale la pena di essere accuratamente esaminato.

Nasce anzitutto la domanda, se il nostro tegolo era il primo foglio, la prima *tabula* d'un *dittico*, ovvero d'un *trittico*. La forma su notata de' suoi labbri sporgenti, addimostra, come non avrebbe potuto essere

accoppiato con altro tegolo consimile, senza l'inconveniente d'una sconcia aggavicchiatura:

Occorreva quindi con evidenza un secondo tegolo di forma diversa, e munito di cavità laterali atte a contenere i labbri ricurvi del primo. E poichè l'opera fu ideata con grandiosità, un terzo tegolo per covertura e per altro, non dovea punto mancarvi. Per un dittico semplice, sarebbe bastato plasmare i labbri de'tegoli in forma quadrata, e con superficie pianeggianti;

Ma ciò non essendosi fatto, rimane vittoriosa la probabilità d'un trittico il quale, secondo la migliore ipotesi che ho potuto escogitare, non dovea presentar forma e chiusura diversa da quella visibile nel seguente profilo:

Son superstiti nel nostro tegolo cinque linee di scritto, e dalle proporzioni, può arguirsi che ne mancano altre due verso la estremità inferiore. Ogni linea, salvo la prima poco più breve, vedesi composta di dieci soli elementi. Ora, se ponghiamo occhio all'ampia superficie per tal guisa occupata, ci è chiaro come in essa avrebbe potuto inserirsi uno scritto leggibile, venti volte almeno più copioso di quello che vi si trova. Per qual ragione adunque furonvi tracciate lettere così grandi e spaziose da riempirne, con sole sette righe, l'intera pagina? La ragion sufficiente io la ripeto dal perchè non eravi bisogno d'uno scritto più prolisso per la redazione di quella data quietanza, la quale, con un numero di lettere presso a poco eguale, potea venir continuata e compiuta nella faccia interna del tegolo compagno, ossia nella terza pagina dell'intero trittico, come appunto vedesi nelle celebri tavolette cerate di *Verespatak* e di *Pompei* [1]). Se quindi fra que-

(1) MOMMSEN, *Corpus inscriptionum latinarum*, III, p. 924, seg.; DE PETRA, *Le tavolette cerate di Pompei* (Roma, 1876) passim. È qui notevole e curioso lo scor-

ste ultime prenderemo ad esempio alcuna delle quietanze rilasciate a Cecilio Giocondo; e premessa la notizia, che P. Vaccio Vitulo, ai tempi di Augusto e Tiberio, possedeva un latifondo appellato *Erianico*, appunto nell'agro di Campomarino, come a suo luogo dimostrerò, avremo facoltà d'ideare ciò che presso a poco poteva essere scritto nelle parti del trittico perite, o giacenti ancora sotterra. Ecco dunque lo schema che ne propongo a titolo di semplice ipotesi esplicativa:

Restituita così la intelligenza generica del nostro trittico, procediamo ad escogitare il metodo con cui venne chiuso e suggellato. Un'antica legge, memorata soltanto dal giureconsulto Paolo, ne pre-

gere, come *nella prima pagina scritta* di dieci pompeiani ricevi, non furono tracciate, che *sette linee* di scrittura. Cf. i numeri 4, 10, 11, 12, 13, 18, 34, 41, 42, 117.

scriveva le norme con molta precisione. « *Amplissimus ordo decrevit: tabulas quae* PUBLICI VEL PRIVATI CONTRACTUS *scripturam continent, adhibitis testibus ita signari, ut in summa [et ima] marginis ad mediam partem perforatae, triplici lino constringantur, atque imposit[ae] supra linum cerae signa imprimantur, ut exteriores scripturae fidem interiori servent. Aliter prolatae, nihil momenti habent* » [1]). Tutt'i giuristi ed archeologi che han dovuto ricordare questo S.C., non esclusi il Borghesi ed il Mommsen [2]), han ritenuto per fermo ch'esso fu emanato ai tempi dell'imperatore Nerone , il quale, secondo narra Suetonio, dovè prescrivere qualcosa di somigliante: « *adversus falsarios tunc primum repertum, ne tabulae, nisi pertusae, ac ter lino per foramina traiecto, obsignarentur* » [3]). Ma essendosi rinvenuto un diploma di congedo militare rilasciato da Claudio, e chiuso precisamente secondo il disposto di questa legge, fu d'uopo accusare Suetonio d'inesattezza storica, e conchiudere che Nerone non inventò, ma richiamò in vigore una consuetudine più antica su quest'oggetto. I libelli di Pompei son venuti in ultimo a ribadir fortemente questa sentenza; imperocchè appartenendo essi all'epoca Neroniana, son mancanti de' predetti forami, e furon chiusi col semplice avvolgervi uno spago, e suggellarne i capi nella quarta pagina [4]).

Su tal quistione però, io sono di contrario avviso, ed ho l'onore di assumere la difesa di Suetonio. Per bene intendere il passo di questo diligente cronista, non bisogna mutilarlo come finora si è fatto; ma riprodurlo nella sua integrità. Dice egli « *Adversus falsarios, tunc primum repertum, ne tabulae, nisi pertusae ac ter lino per foramina traiecto, obsignarentur; cautum ut in* TESTAMENTIS *primae duae cerae, testatorum modo nomine inscripto, vacuae signaturis ostenderentur; ac nequis alieni testamenti scriptor legatum sibi ascriberet* » [5]). Qui dunque, a parer mio, non trattasi di una legge *sulla*

(1) PAOLO, *Rec. sentent.* V. 25, 6. Ho inserite nel testo le giuste emendazioni del Mommsen detratte dal C. I. L. III, p. 922.

(2) BORGHESI, IV, p. 221-22; MOMMSEN, *C. I. L.* III, p. 903.

(3) SUETONIO, *Nero Claudius*, XVII.

(4) DE PETRA, *O. c.* pag. 5.

(5) SUETONIO, *l. c.* L' ultima clausola di questa legge pare fosse abolita prima dei tempi dell' imperatore Zenone nel 480. (*Codice* VI, 23, 22, ed ivi cf. le note del Gotofredo).

chiusura de' contratti pubblici o privati, come quella annunziataci da Paolo; ma di un'altra speciale, *relativa alla chiusura delle tavole de' testamenti*, i quali non sono contratti certamente. Quel *tabulae* adunque, senz'alcuna qualifica, non può ragionevolmente riferirsi che al *testamentis* consecutivo. Esse difatti furono realmente da Nerone garentite dagli attentati de' numerosi falsificatori; narrandosi da Dione, com'egli nell'anno 808 (=55 d. Cr.) « *maxime gloriabatur quod in nonnullos fraudis in testamento admissae reos, animadverterat* » [1]). È giusto quindi il supporre, che alla conoscenza del male, dovè far conseguire il rimedio indicatoci da Suetonio. Il quale fu cotanto efficace, che non potendosi per esso aprir più in via clandestina le tavole de' testamenti, si ricorse sei anni dopo al disperato partito di falsificarle di pianta: ma non tardossi a discovrirne i rei, ed a punirli secondo la legge Cornelia *de falsis* [2]). Lo stesso Suetonio inoltre, conferma indirettamente l'epoca della legge di Nerone, che io ho sopra stabilita; imperocchè la pone fra i primi atti emanati da questo mostro imperante. E se la medesima abbracciato avesse non solo le tavole de' testamenti, ma quelle ancora de' contratti pubblici e privati, rimarrebbe inesplicabile come un usuraio così sottile ed accorto, qual era Cecilio Giocondo, avesse, con pericolo de' suoi interessi, trascurato di richiedere alla sua clientela documenti conformi alla nuova legge. E meno ancora intenderebbesi, com'essa potett'essere calpestata perfino dai Magistrati pubblici di Pompei. Ma un ultimo grave argomento, che dimostra l'epoca diversa di queste due leggi, lo rinvengo in un passo d' Ulpiano, posto a riscontro co' pompeiani libelli. Dice il giureconsulto, parlandosi *dei testamenti*: « *Si quis ex testibus nomen suum non adscripserit, veruntamen signaverit, pro eo est atque si adhibitus non esset; et si ut multi faciunt, adscripserit se, non tamen signaverit, adhuc idem dicemus* » [3]). Questa, io dunque osservo, esser dovette clausola della legge testamentaria Neroniana; nè dovea punto riguardare le scritture contrattuali, attesochè ne' libelli di Pompei le firme de' testimoni non sono

(1) Dione, LXI, 7: *αὐτὸς μὲν γὰρ καὶ ἐπὶ τούτῳ, καὶ ἐπὶ τῷ διαθήκας τινὰς κακουργῆσαί τισιν ἐπεξελθεῖν ἐσεμνύνετο.*

(2) Tacito, *Annali* XIV, 40.

(3) *Digesto*, XXVIII, 1, 22, § 4.

autografe; ma scritte tutte d'una sola mano [1]). Ora, nel caso opposto, come mai simil fatto sarebbe stato possibile? Egli è vero che in alcuni libelli di Verespatak i testimoni soscrivono di proprio pugno [2]); ma da ciò può solamente dedursi, che ne'documenti di contratto tale sottoscrizione non era obbligatoria, come ne' testamenti, ma facoltativa. Per tutte queste ragioni, io son convinto che Suetonio si è ingiustamente rimproverato, e non interpretato rettamente. Ciò posto, rimane a sapersi in qual epoca fu emanato il S. C. riferito da Paolo.

Benchè non sia cosa molto facile il rispondere adeguatamente a tal quesito, pure noterò la somma probabilità che trattisi in esso d'una disposizione inserita nella celebre *lex Julia de modo credendi possidendique intra Italiam*, com'è appellata da Tacito [3]). Essa fu proposta in Senato da Giulio Cesare nell'anno 705, dopo avere abdicata la prima dittatura [4]); e Dione la chiama espressamente, benchè in numero plurale, legge *de contractibus*: τοὺς νόμους τοὺς περὶ τῶν συμβολαίων ὑπὸ τοῦ Καίσαρος τεθέντας [5]). Il luogo di Paolo quindi verrebbe inaspettatamente a manifestarcene un brano, perchè il testo è perito, e solo ne conosciamo la tetrica ordinanza che vietava ai privati cittadini il possedere più di sessantamila sesterzî in danaro, e che ancora costringevagli ad abbonare a' proprii debitori la quarta parte delle somme date loro ad usura [6]). Soggiunge Tacito, che rimase bentosto inosservata: « *omissam olim, quia privato usui bonum publicum postponitur* » [7]); lo che egregiamente spiega l'anomalia de'pompeiani libelli. Ne'documenti ufficiali però fu sempre eseguita in ciò che riguardava la chiusura delle tavole di atti pubblici, come apparisce nel citato diploma di Claudio; e lo fu ancora da quei privati ch'erano più scrupolosi ed esatti, come per la prima volta or ci dimostra il prezioso tegolo di Campomarino, il quale deve riputarsi il più antico di tutt'i monumenti congeneri [8]).

(1) De Petra, *l. c.* p. 18.

(2) *C. I. L.* III, pag. 924, seg.

(3) Tacito, *Annali* VI, 16.

(4) Dione, XLI, 37.

(5) Dione, LVIII, 21.

(6) Dione, XLI, 38.

(7) Tacito, *Annali*, l. cit.

(8) Può fargli concorrenza il solo ricevo del dì 28 Maggio 768 fra i libelli di Pompei. De Petra, *O.c.* p. 29, n. 1.°; Mommsen, *Giorn. degli scavi di Pompei*, 1879, p. 105. Ma questo non esclude che il nostro possa essere più antico.

Rivolgiamo ora ad esso il nostro ragionamento. Abbiam notato che il suo pertugio superiore non cade precisamente lungo la linea mediana, come richiede l'euritmia, e come prescrivea la legge Giulia; ma inclina più verso un lato che verso l'altro. E difatti, misurandone le distanze nella faccia scritta, veniamo a conoscere che allontanasi dalla estremità destra per *diciannove centimetri*, e dalla estremità sinistra per *ventotto centimetri*. Qual è dunque la causa di questa curiosa anomalia? La ragione certissima altra non fu, che quella di guadagnare spazio nella quarta pagina del trittico, per potervi inserire, in tutto o in parte, un secondo esemplare della quietanza, come vedesi nei libelli di Pompei, e con perfetta simiglianza, in quelli di Verespatak, ove il pertugio è nella stessa eccentrica posizione. Siamo per conseguenza in grado di completare la descrizione ideale del nostro trittico soggiungendo, che nella quarta pagina, lungo la linea dei forami, doveva esistere un canaletto incavato per racchiudervi i capi dei fili di chiusura, ed imprimervi i suggelli; nella piccola colonna a destra erano scritti i nomi dell'autore della quietanza, e di tre testimoni almeno; e nella grande colonna a sinistra conteneasi il principio della copia dell'atto, la quale era continuata e finita nella quinta pagina, cioè nella faccia interna del terzo tegolone. È naturale poi che la prima e sesta pagina lisce servissero di covertura.

Una bizzarra ipotesi che vagommi per la mente, fece scovrirmi nel nostro tegolo un fatto singolare. Non sarebbe stato meglio, io dissi, di eliminare il lino e la cera nella chiusura del trittico, sostituendo de'fili di rame, i cui capi annodati ed avviticchiati fossero immersi completamente nella pasta della quarta pagina, ed imprimendo lungo la linea d' immersione i rispettivi suggelli, consolidare poscia il tutto nella fornace? Un sicuro mezzo onde conoscere se questa idea venne effettivamente posta ad esecuzione, stava nello studiare la faccia esteriore del fittile, ove, nel caso affermativo, dovettero restare impresse le orme dei fili che lo alligarono col tegolo compagno. Scrissi quindi al Guidobaldi, invitandolo ad esaminar bene il dorso del suo tegolo per rinvenirvi le tracce di tre solchi perpendicolari e paralleli che mettesser capo al forame superiore di esso. Questi solchi furon

trovati; e niuno dubiterà che io balzai di gioia al vederli riprodotti nelle striscie d'un primo calco, alquanto confuso, inviatomi.

Ma altre impronte più esplicite, ed eseguite colle norme da me prescritte, vennero ad avvertirmi che quivi una legatura metallica vi fu, ma non fatta nel modo preciso che io avea ideato. Di solchi longitudinali non ve ne ha che uno; e questo, lungi dallo imboccare nel forame, se ne discosta tredici centimetri verso il lato destro. Esistono inoltre, *in direzione trasversale*, altri dodici solchi consimili disposti a coppie, ovvero a gruppi di *tre*, in guisa da lasciare fra loro diversi spazî vacui, non per capriccio, ma a ragion veduta; imperocchè nella quarta pagina, ove i fili annodavansi, essi spazî erano necessarî per potervi incidere i nomi de'testimoni, di fianco ai loro suggelli. È chiara similmente l'impronta d'una laminetta rettangolare situata fra il sesto ed il settimo solco; e questa protesse il tegolo dalle impressioni di altri tre fili, i quali invece hanno lasciate le loro tracce nel lato esterno de' due labbri, destro e sinistro. Di tutti questi, e di altri segni ancora, potrà aversi idea precisa nel fac-simile espresso nella tavola II, senza bisogno di una lunga ulteriore descrizione.

Dai narrati fatti adunque veniamo a conoscere, come i due primi tegoli del nostro trittico furon congiunti e vincolati con duplice legame: metallico il primo, ed eseguito anteriormente alla cottura, per mantenerli ben fermi nella vicendevole posizione; linteo il secondo e suggellato con cera, onde adempiere alla prescrizione di legge. Con lamine di metallo convenientemente piegate e disposte ai luoghi opportuni, venne ad impedirsi il guasto che i fili avrebbero potuto arrecare negli angoli esteriori de'tegoli, cioè ne'punti più deboli di essi ed esposti a maggior pressione; e con tal mezzo pure fu evitata la possibile adesione scambievole nelle superficie dei labbri che combaciavansi. Io per quest'ultimo inconveniente avea ideata la interposizione d'uno strato di arena infusibile; ma il calco mostrommi ch'essa fu cosparsa soltanto in tutto il dorso del tegolo, probabilmente per isolarlo dalla superficie del tavolino su cui fu disteso allorchè vi si tracciò la scrittura.

Son queste le precipue considerazioni tecniche, e le novità offerteci dall' insigne fittile che illustro. Restami solo a soggiungere, come

dal suo peso sopra notato, di dieci chilogrammi e due terzi, consegue, che nello stato integro dovea questo salire al doppio, cioè a circa venti chilogrammi. Ora, aggiungendone altrettanti pel secondo tegolo, ed altrettanti ancora pel terzo, ne risulta che l'intero trittico contener dovea l'imponentissimo peso di oltre *sessanta chilogrammi!* Dugento libre di materiale adoprato per formare un documento, che ai nostri giorni redigesi con cinque grammi di carta!

E qui vi è luogo a memorare due ricevi incisi perfino sulle pietre. Rinvennesi il primo da molto tempo in Roma, e fu edito dal Reinesio [1]); ed il secondo si discoverse nel passato anno, giusto due secoli dopo, presso il comune di *Anticoli-Corrado* [2]). Essi però non sono, che copie dei ricevi legali, nè possono affatto paragonarsi col nostro trittico, il quale serba tutt' i caratteri di documento originale.

Sorge intanto il giusto desiderio di conoscersi à quale scopo fu eseguita, in questo, la legatura metallica sopraccennata; e che necessità vi era di farla, *anteriormente alla cottura de'tegoli*, con tanta attenzione e cautela. Ardua quistione è questa, che mi fa obbligo di agitare una controversia giuridica relativa alla dottrina di chiusura e suggellamento delle scritture pubbliche e private presso gli antichi romani. Domandasi in primo luogo: *doveano queste vergarsi alla presenza dei testimoni, ed essere dai medesimi integralmente conosciute?* Io rispondo che *no*; ed il nostro tegolo viene a darmene appunto una buona pruova. Esso, a mio parere, non ad altro scopo fu sottoposto a tal precoce chiusura, che per nascondere ai testimoni, o l'ammontare preciso della somma sborsata dal debitore, ovvero qualche altra clausola di contratto che interessava alle parti di tener celata. In altro caso bisogna supporre che i medesimi furono convocati due volte: la prima per aver cognizione della scrittura interna, e la seconda per suggellarla esternamente; ma fra la prima e la seconda convocazione dovette intercedere il tempo necessario alla cottura dei tegoloni nella fornace, che poteva estendersi a vari giorni. Ora, se in questo intervallo, uno o più testimoni fossero

(1) Reinesio, *Syntagma Inscript. antiq.* p. 486, n. XVI. Lipsiae 1682; Orelli, n. 4570.

(2) Zdekauer, *Bull. dell'Instituto Arch. Germ. di Roma* 1882, p. 252-53.

venuti a morire, o ad assentarsi per urgenti affari, gli è chiaro che la operazione avrebbe dovuto ricominciarsi daccapo, e rinnovandosi il caso, prolungarsi all'infinito [1]). Oltre di ciò, i medesimi avrebbero dovuto mettersi in sentinella presso la fornace, per vigilare il dittico già chiuso, e che dopo la cottura doveano sigillare: altrimenti avrebbe potuto esser loro presentato un altro dittico eguale nella forma, ma di contenuto diverso.

Non è d' altronde credibile che le romane leggi, così accorte e previdenti, esigessero sempre dai testimoni la perfetta cognizione delle scritture contrattuali; imperocchè chi può ignorare quali inconvenienti, quali gravi danni ciò avrebbe arrecato, massime negli affari di commercio? Anche nei tempi antichi, come adesso, avrebbe corso pericolo di certo fallimento quel negoziante che avesse fatto trapelare un grosso debito da lui contratto; come sarebbe caduto in discredito quel proprietario che avesse rese pubbliche le sue strettezze pecuniarie, nel ricorrere all'usura la più onerosa. Da ciò consegue, che la copia esteriore dell'atto poteva notabilmente variare, od anche essere del tutto diversa dalla interna: essa costituiva solo un *pro memoria*, senza il menomo valore legale, attesochè, nelle tavole cerate, poteva essere cancellata, o modificata, col semplice *vertere stilum*. E i libelli di Pompei dimostrano, che neppure era strettamente richiesta dalla legge, mentre in *tre* fra essi non venne punto eseguita [2]). Deve inoltre considerarsi, che la redazione de' contratti non dovea esser dissimile da quella dei testamenti, i quali soleansi scrivere anticipatamente, per farli poscia suggellare e firmare dai testimoni, senza che questi ne conoscessero il contenuto. Ma Nerone in vista delle innumeri falsità che vi si commettevano, ordinò invece, che si fossero *integralmente scritti e sottoscritti alla presenza de' testimoni medesimi, ai quali incombeva soltanto di accertarsi se vi era effettivamente segnato il nome del testatore*; *ferma restando la loro ignoranza del contenuto*. Tale è in buon volgare il significato del predetto passo di Suetonio: *Cautum ut in testamentis primae duae cerae, testatorum*

(1) Cf. BORGHESI, IV, p. 326.

(2) DE PETRA, *O. c.* p. 29, n. 1; p. 71, n. 112, e 113; MOMMSEN, *Giorn. degli scavi di Pomp.* 1879, p. 105, 108, 109.

modo nomine inscripto, vacuae signaturis ostenderentur » [1]). E lo conferma espressamente la costituzione degl' imperatori Teodosio e Valentiniano, dai quali la legge Neroniana fu abrogata, per ritornare al sistema anteriore: « *Hac consultissima lege sancimus licere per scripturam conficientibus testamentum, si nullum scire volunt* [*ea*] *quae in eo scripta sunt, consignatam, vel ligatam, vel tantum clausam involutamque proferre scripturam, vel ipsius testatoris, vel cuiuslibet alterius manu conscriptam, eamque rogatis testibus septem numero civibus romanis puberibus omnibus simul offerre signandam, et subscribendam: dum tamen, testibus praesentibus, testator suum esse testamentum dixerit quod offertur, eique ipse coram testibus sua manu in reliqua parte testamenti subscripserit, quo facto, et testibus uno eodemque die ac tempore subscribentibus et consignantibus testamentum valere :* NEC IDEO INFIRMARI QUOD TESTES NESCIANT QUAE IN EO SCRIPTA SUNT TESTAMENTO » etc. [2]).

Posta dunque la verità di queste cose, di che mai erano responsabili i testimoni negli atti da loro segnati? Il Marini sostenne che lo erano sì della scrittura interna, come della copia esteriore; ed il Borghesi, senza contraddirlo, opinò che lo fossero solo della scrittura chiusa, la quale unicamente aveva in giudizio nota di autenticità [3]). Ma io per converso affermo, che non lo erano, *nè dell' una, nè dell' altra;* e che certificavano soltanto la *identità de' contraenti, e la identità di quel dato contratto, mistico o patente che fosse.* Se nelle pagine interne di quelle *tabulae*, invece d' un *contratto*, vi fossero state scritte *bestemmie*, nulla importava, e nulla importar doveva ai testimoni: la era quistione che riguardava le parti contraenti, le quali ne venivano unicamente a rispondere in caso di lite. Solo, per evitar la frode, doveano essi assicurarsi, non della qualità o verità del contratto, ma dello essere scritti effettivamente in dette pagine i nomi de' contraenti, qualora la copia esterna fosse stata tracciata su cera. Ma quando essa copia, o veniva incisa con bulino, ovvero con punta di calamo durissima, come osservasi in un pompeiano libello [4]), o

(1) SUETONIO *Nero Claud.* XVII.
(2) *Codice,* VI, 23, 21.
(3) BORGHESI, IV, p. 322.
(4) DE PETRA, *O. c.* p. 72, n. 115.

finalmente scritta con inchiostro indelebile, allora diveniva inutile per essi ogni altra indagine, perchè le identità richieste erano in modo stabile assicurate, tutte le volte però che i predetti nomi comparissero nella prima, o nella quarta pagina del documento.

Prendiamo un altro esempio ne' *diplomi di congedo militare.* Credete forse, col Marini e col Borghesi, che questi si fossero letti e confrontati cogli originali dai testimoni? Neppure per sogno. Tale operazione era di pertinenza degl' impiegati della officina governativa che rilasciavali, dei SODALES AERARI, ottimamente dal Borghesi identificati cogli artefici di questi diplomi [1]); e solo di fronte ad un esemplare papiraceo collazionato coll' originale, venivano ad eseguirsi ne'bronzi, *in bottega,* le due copie di rito, le quali richiedevano tempo considerevole, attesochè doveano incidersi in media, circa 1500 lettere [2]). Ciò fatto, *chiudevasi* e *legavasi àncora* il diploma con nastrini di rame attorcigliati fra loro, e non restava che l'ultima operazione d' incidervi i nomi de' testimoni, ed applicarvi i suggelli. Ma questa facevasi in quell' ora che il milite presentavasi a ritirarlo, conducendo seco in ufficio i testimoni medesimi.

Con tal semplicissimo sistema, le cose camminarono per bene circa un secolo, ossia fino a tutto l'impero di Traiano; ma poscia introdottasi la demoralizzazione nel collegio degli *aerari,* incominciossi dallo scrivere in pessimo corsivo, zeppo di errori e di omissioni, l'esemplare interno del diploma; e terminossi col lasciare scritta in esso tutt' altra cosa, che il congedo del veterano, conforme alla copia esteriore, ed al decreto sovrano originale. Tre solenni esempi pongono fuori dubbio questo fatto gravissimo. Il primo è del 996 (= 243 d. C.) sotto l'impero di Gordiano Pio; il secondo è del 1001; ed il terzo porta la data dell'anno seguente 1002 nella copia esterna sincera e regolare; ma nell' interna falsa, e scritta « col più difficile corsivo » che Borghesi avesse veduto in monumenti romani, trovasi invece il principio di un congedo rilasciato ad un altro

(1) Borghesi, IV, p. 329. Non mi fa peso la opposizione del Mommsen nel C. I. L. III, p. 917.

(2) Nel diploma di *Weissenburg* (C. I. L. III, n. XXIV) ho contato circa 1850 lettere, non compresi i punti, le linee, e le firme dei testimoni.

milite colla data dell'anno appresso 1003 [1]). La spiegazione che il grande epigrafista porge di questo strano fatto è molto ingegnosa [2]), ma non persuasiva; imperocchè tali permutazioni, consociate alla calligrafia costantemente barbara ed inintelligibile, non avrebbero potuto giammai verificarsi se le pagine interne dei diplomi avessero dovuto leggersi e collazionarsi, almeno dalla parte interessata, o dai testimoni. Il colpevole quindi era non altro, che l'accidioso *scalptor*, il quale abbozzava così lo scritto per risparmiar fatica, e conoscendo di poterlo fare impunemente, attesochè *egli solo* operava la chiusura, e consecutiva legatura di tali documenti.

Ora se ciò è innegabile, a che dunque servivano i testimoni? La risposta a tal quesito fu data, son centosedici anni, dal buon senso degli *Accademici Ercolanesi* nostri antecessori. Essi prima sospettarono, e poscia dichiararono nettamente, che i testimoni erano necessarii per attestare « l'*identità della persona che faceva formarsi la copia* » [3])—*e la legittimità di questa*, io soggiungo. I medesimi, per conseguenza, doveano conoscere personalmente il milite congedato, e perciò costui ricercavali fra i suoi paesani, o comprovinciali; ma dovevano a volta loro esser conosciuti almeno da qualche uffiziale della officina predetta; dappoichè, in caso diverso, ogni furfante avrebbe potuto sotto falso nome ottenere un diploma di congedo, e ritirarsi con esso in qualche vico remoto ad onta della legge. In epoca avanzata però, vediamo comparire in questi documenti una classe di *testimoni di professione*, i quali firmano diversi diplomi ed in tempi diversi; indicando che, dietro qualche piccola mercede, offrivano al milite, benchè nol conoscessero, la loro firma, per risparmiargli il fastidio di ricercare e condurre all' officina persone aventi i requisiti sopraddetti. Ma ciò altro non dimostra, che la cresciuta demoralizzazione nel collegio degli *aerari;* e si coordina colle altre irregolarità da noi superiormente commemorate.

In questa circostanza reputo conveniente lo esporre i miei studi intorno al metodo pratico di chiusura e suggellatura de' diplomi in

(1) *C. I. L.* III, p. 894-95, n. LII; p. 897, n. LIV; p. 898-99, n. LVI.

(2) Borghesi, IV, p. 330-31.

(3) *De bronzi di Ercolano*, tomo I. p. XXXIII; cf. la pag. XXVI (Napoli 1767); Marini, *Arv.* p. 433.

discorso, non per ripetere vanamente tuttociò ch'è stato scritto dai dotti; ma per correggerne alcuni errori, e per aggiungere al patrimonio della scienza vari fatti nuovi e precisi da me visti, o considerati.

Dai tempi più vetusti fino a tutto l'impero di Caligola, questi importanti documenti erano probabilmente scritti e rilasciati su fogli papiracei, o lintei, ovvero tracciati sopra le comuni tavolette cerate; e perciò, attesa la loro materiale fragilità, non hanno potuto pervenire infino a noi. Ma elevato Claudio Nerone alla potestà imperiale, e memore che n'era debitore unicamente alla volontà della soldatesca [1]) cui faceva anche ricorso ne'più gravi frangenti [2]), pensò nel 797 di gratificarsela viemaggiormente mercè una legge colla quale τοῖς τε στρατευομένοις, ἐπειδὴ γυναῖκας οὐκ ἐδύναντο ἐκ γε τῶν νόμων ἔχειν, τὰ τῶν γεγαμηκότων δυκαιώματα ἔδωκε [3]). E probabilmente in tal circostanza, fu prescritto, che le copie legali de' congedi militari contenenti questi ed altri privilegi, dovessero incidersi sopra tabelle di bronzo, e *gratuitamente* distribuirsi a chi di ragione. A tal riforma dovè necessariamente congiungersi la creazione d'un collegio d'incisori e lavoratori di bronzo, i quali fossero stati in ogni tempo pronti ad eseguire i numerosi diplomi che per l'oggetto richiedeansi. Onde poi dare a questi artefici i mezzi di trascriverli colla massima esattezza, inviavasi alla loro *schola* un esemplare dei decreti imperiali relativi, collazionato colle tavole originali che affiggevansi in luogo pubblico.

La dimostrazione delle nuove proposizioni storiche qui stabilite risulta dai seguenti fatti.

1.° Fra *settantacinque* diplomi militari che infino ad oggi, per quanto mi è noto, sono stati discoverti [4]), non avvene alcuno di epoca anteriore agli 11 Decembre 805 (= 52 d. C.) imperante Claudio;

(1) SUETONIO, *Ti. Claud.*, X.

(2) *Ibidem*, XXXVI.

(3) DIONE, LX, 24. E SUETONIO dice in generale, come Claudio « *quaedam circa caeremonias, civilemque et militarem morem... aut correxit... aut etiam nova instituit* ». (*Ti Claud. XXII*).

(4) *C. I. L.* III, p. 844-900; *Ephemeris epigraphica*, II, p. 513; *Bull. Instit. Arch. Germ.* 1883, p. 134. E trovo inoltre annunziato un diploma di Traiano rinvenuto presso Liegi, e descritto da A. de Ceuleneer.

mentre posteriormente prolungansi fino agli ultimi anni dell'impero di Diocleziano e Massimiano, toccando quasi tutti gl' imperatori intermedii.

2.º In questo diploma, che conservasi nel napolitano Museo, scorgesi tutta la grandiosità, l'eleganza e l'esattezza d'una nuova istituzione. Egregiamente vi sono incisi i caratteri, e più belli e grandi nell' esemplare interno, che nell'esteriore. Il canaletto ove ponevansi i suggelli sulla quarta pagina, è scavato nella doppiezza della lamina, la quale perciò si costrusse più massiccia dell' altra. Ma quel che più interessa la scienza, è un' altra notizia. Sono centotrentaquattro anni dacchè esso diploma fu rinvenuto presso l' antica *Stabia*, ed a niuno, fra gl' innumerevoli archeologi che lo hanno esaminato, cadde in pensiero di esplorarne e notarne il peso, che pure dovea riputarsi utile il conoscere. Ma questa operazione era riserbata per me; e perciò annunzio ch' esso ascende alla egregia cifra di *mille cinquecento quaranta grammi;* e doveva essere in origine anche maggiore, dappoichè vi mancano: un anello per la congiunzione delle due tabelle; i tre nastrini di rame per il cordone della legatura; la teca che preservava i suggelli; e finalmente i due regoli laterali che vi erano saldati, come appresso spiegheremo. Ora, in quei tempi, il bronzo costava caro, e tanto, che rifiutavasene in commercio la moneta lievemente consunta; cosicchè Claudio fu costretto a ritirarla, e se ne vantò nei *semissi* colle celebri sigle: P(*ondus*) N(*umi*) R(*estitutum*) [1]. Il prezzo quindi di tali diplomi, sì per la quantità di metallo, come per la mano d' opera, dovea essere ingente ed insopportabile ad un semplice gregario che sen ritornava a casa, misero, e pieno d' infermità. Laonde non dovea l' imperatore aggravarne la condizione, obbligandolo a comprare un oggetto di tanto lusso; ma porgerglielo gratuitamente, a memoria della imperiale munificenza; e così pure dovett'essere continuato da'suoi successori. Questi però, a cagione di economia, ne diminuirono il peso a meno della metà; cosicchè il diploma n. VI (*C. I. L.*), pesa grammi 763; quello col

(1) Eckhel, *Doctrina nummorum veterum*, tom. VI, p. 238. Vedi pure il mio lavoro sui bassorilievi del foro romano, inserito negli *Atti dell'Accademia Pontaniana*, Vol. XI, (1873), p. 8, seg.

n. LI, gram. 421, ma è una sola lamina; l'altro col n. LVII, ch'è circa mezza lamina, pesa grammi 156; e finalmente quello descritto al n. LX (*Ephem. epigr.*), ch' è il più integro di tutti, pesa soli grammi 638, senza tener conto delle frazioni.

3.° In un diploma di Vespasiano del dì 5 aprile 824 (=71 d. C.) si è chiaramente conosciuto, che l' artefice nello inciderlo, lasciò in bianco sì nell' esemplare interno, come nell' esterno, *il giorno della data, il nome del militare, ed il luogo ov' era affisso il decreto originale dell' imperatore*. Tali vuoti furon poscia riempiti con caratteri di altra mano [1]). Questa anomalia, della quale niuno ha spiegata la causa, è per me importantissima, attesochè fa conoscermi che un esemplare ufficiale del decreto veniva inviato alla officina degl' incisori *prima che questo fosse stato affisso in luogo pubblico*. Non potette quindi in tal diploma essere incisa la data, perchè non ancora sapevasi il giorno della distribuzione dei congedi, ossia il ritorno in Roma di Tito, come dimostrerò in appresso; non il nome del milite, perchè ignoravasi se sarebbe venuto, oppur no, a ritirarlo; non il luogo di affissione dei bronzi originali, perchè non era stato puranco deciso dal governo. Il lavoro quindi fu prescritto anticipatamente, affinchè nel giorno solenne della distribuzione fosse pronta l' intera massa dei diplomi, e non restasse che a colmare le lacune, ed inserirvi i nomi de' testimoni presentati dai titolari rispettivi.

Esaminiamo ora alcune osservazioni del Mommsen su questo argomento. « *Ex huius generis instrumentis*, egli afferma, *unum, idque omnium fere recentissimum, n.* LVII, *a.* 298, *exemplum legis semel tantum proponit*, *neque sigillis umquam videtur clausum fuisse* » [2]). Grave fatto, e ribelle alla legge sarebbe questo; ma esso è immaginario, e fondato sopra una inesatta osservazione del monumento originale, ch' esiste nel Museo di Napoli. Imperocchè io vi ho rinvenuto chiaramente i due forami per la chiusura coi suggelli, fra il sesto e il settimo rigo; ma uno solo di essi è aperto, mentre l' altro vedesi obliterato, e fra poco ne dirò la cagione. Perciò la pa-

(1) *C. I. L.* III, p. 850, n. VII.

(2) *Ibidem*, p. 903; cf. p. 917.

gina scritta rimastaci, deve riputarsi pertinente alla copia esteriore, anche per la bontà del carattere che addimostra. Nè può asserirsi, che l'altra faccia non fu mai scritta, perchè essa fu cancellata dalla lima d'un antico possessore, il quale ridusse la lamina a forma di disco; stampovvi un gran pertugio nel centro, che distrusse e danneggiò alcune lettere; e limò in parte anche la scrittura residua, la quale perciò si mostra pochissimo profonda.

« *Carent autem*, prosegue il Mommsen, *foraminibus iuncturae aptis*, num. XLIX, LI, LII, LIV [1]). Questa sentenza, prima di accettarsi, esige una esatta revisione de' diplomi originali XLIX, e LIV tuttora reperibili. In quanto a quello segnato col n. LI, esistente nel Museo napolitano, posso dire che tali forami vi esisterono, ma vennero rotti in tempi posteriori, perchè eran situati troppo davvicino al lembo estremo della lamina. Ma nè lo Avellino, che primo descrisse il monumento, nè altri infino ad oggi, avendo eseguita questa necessaria osservazione, sono sopraggiunte le erronee conseguenze nocive alla storia.

Parlandosi in ultimo dei fili metallici per la chiusura e suggellatura di questi documenti, lo stesso Mommsen ci fa sapere come, nel diploma di Weissemburg n. XXIV, « *eius fili partes extremas in nodum coiisse eo loco, ubi sigilla olim fuerunt, inter nomina signatorum vacuo relicto, Christius demonstravit; ipse cerae filo olim impositae etsi nusquam servatae sunt, vestigium earum idem agnovit in spatio illo, ubi per largitudinem m.* 0,02 *aeris superficies diversam speciem prae se ferebat minus corrosam, omnino propter ceram. Denique secundum ea quae . . . observavit idem vir diligentissimus et peritissimus, probabile est ceras defensas fuisse tamquam theca aliqua, quae constaret lamellis duabus utrimque ad signa adplumbatis, tertiaque tenuiore inter eas inserta et super sigilla extensa* » [2]).

In questo passo, il tedesco letterato dimentica del tutto che in Italia, su tale argomento, sapeasi qualcosa di più e di meglio, fin da ottanta anni indietro. Il Marini, per relazione di un anonimo Ac-

(1) *Idem, ibidem.* (2) *Idem, ibidem.*

cademico Ercolanese, ed in proposito del diploma di Vespasiano (n. VI), scrisse: « *La legatura è composta di quattro di tali fittuccine* (di rame), *e tutte queste formando quasi un fascicolo, sono attorcigliate ed annodate da un numero eguale di tali fittuccine, che dovevano essere gli estremi delle prime, dopo aver fatto il giro delle due tavole combaciate fra di loro* » [1]. « *Un non so quale arnese poi, di forma semicilindrica e voto, che deesi esser potuto levare e mettere, ricoprendo tutto lo spazio frapposto ai nomi e ai cognomi, assicurava i sigilli impressi in cera dalle ingiurie di qualunque contatto esteriore, e dal poter essere turbati* [2]. Questo *semitubo* (così lo appella il Maffei) trovato in un diploma di Galba (n. IV), e del quale il Mommsen non reca alcun cenno, fu inciso in rame dal Gori [3], dal Maffei [4], e dallo stesso Marini riprodotto con mezzi tipografici [5]. Ma con tutte queste antiche e recenti nozioni, che in sostanza risultano assai vaghe e generiche, fa d' uopo confessare, essersi ancora ben lungi dal conoscere *con precisione* il metodo di chiusura, e preservazione de'suggelli usato dagli antichi, ne'diplomi militari. A questo difetto spero sopperire io, non ostante che i miei studii abbiano dovuto limitarsi ai soli *cinque originali* esistenti nel Museo Nazionale di Napoli.

Dico adunque, che per ben chiudere e suggellare questi documenti, prendevansi tre fili di rame *rammollito*, non cilindrici ma rettangolari, come piccoli nastri, larghi circa un millimetro e mezzo; si attorgliavano assieme in modo da formare un cordoncino, e con esso, introdotto negli appositi forami delle tabelle, ligavasi il diploma, ed annodavasi nel mezzo della quarta pagina; e ciò è noto. Ma come, con questo spago di metallo, avrebbero potuto eseguirsi i nodi comuni? Il diploma di Vespasiano (n.LX), da pochi anni discoverto in Pompei [6], è venuto a manifestarlo, benchè nessuno, per quanto cono-

(1) Marini, *Arvali*, p. 480 (Roma 1795).

(2) *Ibidem*, p. 440.

(3) Gori, *Inscr. Etr.* tom. I, p. 257 (*Florentiae* 1727).

(4) Maffei, *Storia diplom.* p. 30; *Mus. Veron.* p. 99.

(5) Marini, *O. c.* p. 449. L' attorcigliatura dei fili fu dal medesimo disegnata nel *Giornale de' Letterati di Pisa*, tom. XIV, p. 291, e negli Arvali, con mezzi tipografici, a p. 457.

(6) Sogliano, *Giorn. degli scavi di Pomp.* 1874, p. 53; *Ephemeris epigraphica*, II, p. 459.

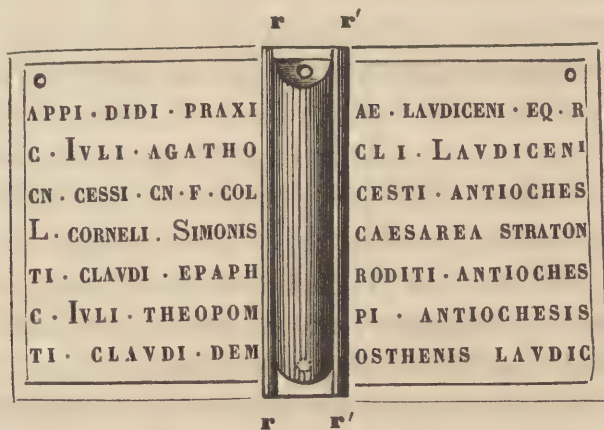
sco, se ne sia finora avveduto. Si è in esso salvato quasi per intero il cordoncino suddetto, non ostante che sia rimasto spezzato; e per fortuna, la sola estremità d'un filo è sopravvissuta alligata alla estremità del filo opposto, *con intreccio ad ansa*, come vedesi nella sottoposta figura.

Con questo semplice ed efficace mezzo, il congiungimento riusciva perfetto ed inestricabile, perchè ogni capo di filo alligavasi all'altro suo capo della banda opposta, e scorrendo nell'interno dell'ansa, poteva stringersi a perfezione. Non restava quindi che colarvi la cera ed imprimervi i suggelli de'testimoni. Debbo però avvertire, che nell'altro diploma di Vespasiano edito dagli Accademici Ercolanesi [1]), se invece di tre nastrini di rame ne furono adoperati quattro, come sopra ho ripetuto col Marini, essi erano di minori dimensioni dei precedenti; e fu necessario il farlo, per uguagliare il diametro del cordoncino che ne risultava, a quello dei forami delle tabelle.

I labili suggelli apposti ai nostri diplomi potevano essere, come scrive Ulpiano, *turbati* [2]); ma in due maniere io dirò: una *notissima*, e l'altra *ignotissima a tutti*. Per rimediare alla prima, fu adoperato il semitubo di bronzo effigiato dal Gori e dal Maffei; ma il cui uso fu ben definito solo dal nostro Marini, come sopra abbiam ricordato. Però, ad onta di tali dilucidazioni, e della recente ipotesi del Christ, non si conosce ancora come precisamente funzionava questo meccanismo. Il precitato diploma pompeiano ripara felicemente a questa ignoranza; dappoichè in esso, oltre del fascetto dei fili, si è conservata ancora la teca che ricopriva e difendeva i suggelli; ma niuno l'ha memorata. Consta d'un canaletto a sezione parabolica, formato con lamina di *bronzo battuto*, doppia circa mezzo millimetro; è lungo 125 millimetri; largo, nello stato attuale, venti millimetri; ed alto

(1) *Bronzi*, tom. I. tav. XLIII, XLV; *C. I. L.* III, p. 849 n. VI.

(2) Ulpiano, *Digesto*, XXVIII, 1, 22.

quindici. Mostrasi quindi del tutto simile a quello del Gori, del Maffei, e del Marini. Per mantenerlo ben fisso in sito, e potervelo agevolmente togliere, volendosi scoperchiare i suggelli, si ricorse ad un mezzo semplicissimo. Saldaronsi sulla piastra del diploma, lungo i lati destro e sinistro della linea de' suggelli, due *regoli* anche di bronzo (**r r**, **r' r'** della figura); e frammezzo a questi situavasi, *a modo di fornice*, il canaletto istesso, il quale *non essendo rigido, ma elastico a guisa di molla*, aderiva per dilatazione, sulle facce interne *alquanto concave* dei medesimi. Ognuno perciò comprende, che bastava eseguire colle dita una semplice pressione laterale sul canaletto, per restringerne momentaneamente il diametro, e toglierlo, ovvero rimetterlo al proprio luogo. La saldatura che fissava i predetti regoli è visibilissima nei sopracitati diplomi di Claudio e di Vespasiano, nonchè in questo, donatoci dalla sventurata Pompei, nel quale però i regoli sono andati dispersi. Per darne ai miei lettori un' idea bastantemente chiara, sottopongo la quarta pagina di esso, secondo la mia copia, unitamente al disegno del meccanismo in discorso, alla scala di circa un terzo del vero.

Provvedutosi con tal mezzo alla preservazione dei suggelli nella faccia diretta, sovrastava ai medesimi un altro pericolo di *turbamento*, per diversa via. Il cordoncino metallico sopra descritto, costituiva un anello schiacciato, che per quanto stretto si fosse, era sempre girevole attorno allo spazio interposto fra le due coppie di

forami che lo contenevano. Ora, se per poco qualche fanciullo, qualche donna curiosa, qualche ignorante insomma de' paesi barbari; avesse tentato smuoverlo e farlo girare, afferrandolo nella faccia del diploma ove rimaneva scoverto, addio suggelli! essi venivano tutti e sette frantumati. Per rimediarvi, adottaronsi due spedienti. Il primo fu quello di rendere immobile esso cordoncino, saldandolo in uno dei forami delle lamine; e così appunto operossi nel diploma di Vespasiano (n. VI), ove chiaramente apparisce in sito la saldatura, coi quattro nastrini di rame spezzati nel mezzo. Ma questo fatto da tutti visto, è stato generalmente dissimulato, non sapendosene spiegare la causa. Nell' altro diploma di Vespasiano (n. LX) tutt' i forami sono aperti; ma attorno ad uno di essi, nella prima tabella, veggonsi benissimo gli avanzi della saldatura applicatavi. Ed il fatto, per ultimo, ripetesi nel frammento del diploma Dioclezianeo del 298 (n. LVII), ove uno de' pertugi vedesi perfettamente oppilato, come sopra abbiam detto, senza spiegarne la cagione.

L' esperienza però dovè dimostrare, come questo solo rimedio non era per tutt' i casi sufficiente; dappoichè la saldatura predetta poteva cadere, o per non aver fatta buona presa, o perchè venisse sollecitamente ad ossidarsi ed allentarsi, per la corrente di elettricità sviluppata dal contatto dei due metalli diversi, e colla umidità dell'ambiente. Pensossi dunque *a ristringere lo spazio interposto fra i forami di chiusura delle tabelle*, affinchè, reso più breve il cordoncino di rame, non tutt' i suggelli de' testimoni vi cadessero al disopra; ma tre di essi almeno, restassero impressi lateralmente. Così nel diploma di Claudio (n. I) il detto spazio è larghissimo, e misura 130 millimetri; e se in quello di Vespasiano (n. VI) diminuisce a 105 millimetri, e più ancora nell' altro dello stesso principe (n. LX), che ne misura soli 97, pur tuttavia rimane sempre sufficiente a contenere sette suggelli. Ma da Traiano in poi, la cosa cangia di aspetto. Da un lucido del diploma di Weissemburg (n. XXIV), inviatomi nel 1870 dal mio compianto amico Carlo Promis, rilevo che tale spazio si abbassa a 40 millimetri; nel diploma di Alessandro Severo edito dallo Avellino (n. LI), ristringesi anche di più, a 36 millimetri; in quelli di Gordiano Pio, e di Traiano Decio (n. XLIX, e LVI), vedesi, giusta i fac-simile,

ammiserito a 25 millimetri; e finalmente in quello di Diocleziano (n. LVII), l'ho misurato ridotto a soli *quattordici millimetri;* cosicchè potette sovrapporvisi non altro, che un *solo suggello.* Esso dunque dimostra il metodo preservativo condotto alla massima perfezione; imperocchè, anche se la saldatura fosse venuta a cedere, il cordoncino di rame avrebbe potuto rotearsi e smuoversi a piacimento, senza che *sei* suggelli testimoniali restassero alterati.

Ecco quanto di più interessante ho potuto soggiungere ad un tema di alta importanza, e trattato da valorosi scrittori [1]). Ora fa d'uopo riedere al nostro tegolo di Campomarino, perchè anche sul medesimo resta ad esaurire questa lunga ed oscura quistione *de' testimoni,* e *dell' officio di essi.*

Abbiamo nelle superiori pagine assodato, che in questo fittile la chiusura e suggellatura legale venne operata posteriormente ad altra legatura eseguitavi con fili di metallo; ma ciò viene ancora confermato da un altro indizio: dalla *forma conica* data al suo pertugio superiore, e da noi pure segnalata [2]). Imperocchè questo fu accortamente dilatato in doppio diametro nella faccia interna del tegolo, a solo scopo di facilitarvi la introduzione del cordone linteo, il quale, per l'impedimento del secondo tegolo sovrapposto, non poteva esservi guidato dalla mano. Vedete quanta previdenza! Che poi nella quarta pagina fossero stati incisi i nomi de' testimoni a fianco dei loro suggelli, risulta chiaramente dagli spazii vacui lasciativi dai fili metallici, dal pertugio in giù, come abbiam cennato, e come ben vedesi nella nostra tavola II; ed avvertite in essa, che l'altezza di questi spazii è alquanto superiore all' altezza *media* delle lettere tracciate colla stessa proporzione alla tavola I.

Ma in che numero ivi erano questi testimoni? Quanti ne richiedeva la legge, per documenti di simil natura? Quistione difficilissima qui si propone, nè trattata da alcun giurista per mancanza di mezzi. Noi

(1) Sono in debito di avvertire che, dopo la stampa del foglio precedente, essendomi riuscito di far collazionare con mezzi esattissimi il peso del sopra descritto diploma di Claudio, vi ho trovato la lieve differenza di *un grammo ed un decimo,* maggiore di quanto è stato da me stabilito alla pag. 79.

(2) V. la pag. 64. Colà il benigno lettore compiacerassi correggere due errori tipografici alla linea 24ma, ove sta scritto: 0m,20, e 0m,10, invece di 0m,02, e 0m,01.

speriamo risolverla coll' aiuto specialissimo de' libelli pompeiani, i quali mostrandoci sull' oggetto fatti costanti e replicati, ci dan dritto ad indagare e conoscere la perduta legge che li reggeva, appunto come dagli effetti viene a discovrirsi la causa. Reputo perciò necessario premettere un chiaro e ragionato ragguaglio di questa celeberrima scoverta, la quale, non ostante il prolisso comentario arrecatovi dal Mommsen, è lungi ancora dall'essere convenientemente descritta ed illustrata.

È noto come, nei fortunati giorni 3 e 5 Luglio 1875, scavandosi l' interno d'una casa in Pompei, si rinvennero accatastati circa *cento trentadue libelli*, composti ciascuno di due, ed in massima parte di tre tavolette lignee cerate, con scrittura al di dentro. Erano altrettante quitanze di pagamenti, rilasciate, ad eccezione di un paio, a L. Cecilio Giocondo, ricco banchiere pompeiano, il quale per sua cautela le conservava diligentemente ordinate, e racchiuse in un forziere.

Se dopo una sepoltura di oltre diciotto secoli, abbiam potuto dicifrare e conoscere l' umano pensiero impresso in queste esili tabelle carbonizzate e quasi distrutte, lo si deve precipuamente a due cause. La prima è, che lo scrittore di esse, calcando più del necessario lo stilo, venne, coll' acutissima punta di questo, a graffire e disegnare i caratteri che vergava, anche sulla superficie del legno sottoposta alla cera. Quindi liquefatta questa, ed evaporata per l' azione del calorico, son rimasti intatti i *graffiti*, e leggibili più o meno, in *sessantasette libelli.* La seconda causa di conservazione poi, devesi al tenace inchiostro col quale, nella quarta pagina di molti fra essi, furono scritti sul nudo legno i nomi de' testimoni, ed alcune volte anche la copia esteriore dell' atto.

I documenti racchiusi in questi libelli, vergati tutti in *corsivo*, sono di due specie. Moltissimi, anzi la maggior parte, accusano mano aliena, e consacrano dichiarazioni *orali* di ricevuti pagamenti; altri, per converso, mostransi scritti dal creditore, di proprio pugno, e costituiscono veri *chirografi.* I miei lettori ne avranno un'idea sufficiente, in quanto alla forma, dall' esemplare che sottopongo, con carattere ordinario, e che ho scelto fra i più integri e meno bisognosi di supplementi.

ICONOGRAFIA DI UN LIBELLO POMPEIANO

scritto sopra tre tavolette in legno spalmate di cera (trittico), larghe ciascuna 0^m,120, alte 0^m,106, doppie 0^m,006, e colle cornici alte 0^m,015, sporgenti 0^m,002.

Tabella 1.ª Pagina 2.ª

HS N ↀ ∞ ∞ ∞ DLXII
QVAE PECVNIA IN STIPV
LATVM L CAECILI IVCVNDI
VENIT OB AVCTIONEM
PVLLIAE LAMPVRIDIS
MERCEDE MINVS
PERSOLVTA HABERE

Tabella 2.ª (rovescio) Pagina 4.ª

L · VEDI
A CAECILI
CN HELVI
M FABI
D VOLC
SEX POM
P SEXTI
C VIBI

Spazio riservato ai suggelli

CERATI
PHILOLOG
APOLLON
CRVSERO-
THALLI
AXSIOCH
PRI*mi*
ALCIMI

Tabella 2.ª Pagina 3.ª

SE DIXSIT PVLLIA
LAMPVRIS AB L CAECIL-
IVCVNDO
ACT POMP X K IANVAR
NERONE CAESARE II
Cos
L CAESIO MARTI\

Tabella 3.ª Pagina 5.ª

NERONE CAESARE II CoS
L· CAESIO MARTIALE
X K IANVARIAS SEX POMPE
IVS
AXSIOCHVS SCRIPSI ROGATV
PVLLIAE LAMPVR*i*DIS *e*AM
ACCEPISSE AB L CAECILIO IVCV
NDO
SESTER NVMMVM OCTO *millia*
QVINGENTI SEXAGES DVPVN
DIVS OB AVCTIONEM EIVS
EX INTERROGATIONE FACTA
TABELLARVM · SIGNATARVM

N. B. Non vengono inserite le pagine 1.ª e 6.ª perchè son lisce, e servivano di covertura. I forami che veggonsi sulle cornici, sostenevano gli anelli di filo delle giunture.

CAPITOLO SECONDO

L'abbondanza delle materie da me imprese a trattare, e lo sviluppo, ancorchè compendiosissimo, di esse, mi consiglia dividere in due capitoli quello che prima avea ideato compiere in un solo, di maggior lunghezza. Ma ciò nulla offende; anzi porge comodo al lettore di prender fiato, e la scrittura viene ad esser distribuita in ispazii regolari, e presso a poco uniformi.

Continuiamo dunque l'analisi descrittiva de' libelli pompeiani. Studiandone la tecnica, bisogna distinguere in essi due specie di cera. Quella su cui cadeva la scrittura, era la ordinaria, pura, e probabilmente imbiancata mercè il lavacro; cosicchè in qualche tabella ove, senza scolare, ha potuto quetamente decomporsi, altro non ha lasciato che un esilissimo deposito nerastro, il quale ha oscurata e resa *matta* la lucentezza quasi metallica del carbone ligneo sottoposto. Quella poi pertinente ai suggelli nella 4.ª pagina, era ben differente, perchè carica di materie solide e resinose molto tenaci, e resistenti all'azione del calorico: era la cera-lacca che usiamo noi, ma di più perfetta composizione; e la si può esaminare ben conservata nel diploma militare n. LX, ove ancor ne rimane buona quantità. E notate, che quivi ha dovuto sostenere un grado di calore capace a fondere la saldatura metallica dei due regoli adiacenti, senza molto alterarsi, e senza entrare in ebollizione. Nei libelli però, tutto è carbonizzato. Sparita la sua parte volatile, restarono le sostanze più refrattarie, o aderenti al gruppo dei tre fili di chiusura, ovvero sparse per scolo, nella superficie di parecchie tabelle, che ne son rimaste imbrattate, con gran danno dello scritto. E doveva essere rubricata con minio, ed alcune volte anche colorata in verde, come ancor noi usiamo; imperocchè ad essa, io sostengo, debbonsi attribuire i sali di piombo e di rame

rivelatici dall' analisi chimica di alcuni frammenti delle tabelle medesime [1]).

Le quitanze *chirografarie* in questi libelli, costituiscono tre categorie: 1.ª quelle rilasciate da persone *ingenue*; 2.ª quelle rilasciate dai *servi pubblici della città;* 3.ª quelle rilasciate dai *servi di cittadini privati,* appunto come nel tegolo di Campomarino, il quale perciò ne riceve la più bella conferma. Ecco l' esemplare di una quitanza della seconda categoria [2]).

Pagina 2.ª: C CORNELIO · MACRO SEX *pompeio* || PROCVLO DVVMVIRIS I · D || NONIS IANVARIS || PRIVATVS COLONOR · POMPEIANOR || SER SCRIPSI ME ACCEPISSE AB || L CAECILIO IVCVNDO · SESTERTIOS || DVO MILLIA · SESCENTOS SEPTVAGINTA QVINQVE

Pagina 3.ª: NVMMOS · EX RELIQVIS OB || PASQVAM · ANNI MODESTI || ET VIBI SECVNDI || ACT POM || NERONE CAESARE III || M · MESSALLA CORVINO *Cos.*

Pagina 4.ª: PRIVATI — C · C · V · C · S || SEX POMP — PROCVL || CN POMPEI — GAVIANI || P TERENTI — PRIM || PRIVATI — C · C · V · C · S

Pagina 5.ª: C CORNELIO MACRO SEX POM || PEIO *proculo ii vir i · d* || NONS · IANVAR *privatu*S COLONO || POMP*eianor* · SER SCRIPSI || ME ACCEPISSE AB L CAECILI- || IVCVNDO *hs* ∞ ∞ *d* CLXXV EX || RELIQVIS OB PASQVA *an*NI || MODESTI ET *vi*BI S*e*CVNDI || ACT POM- || NER*one* CAES III || MESSAL CORVINO CoS.

Questo libello fu scritto totalmente sulla cera, a simiglianza del precedente; ma nella 6.ª pagina di covertura vi fu, come noi diciamo, fatto l'*occhio*, per poterlo agevolmente rinvenire in caso di bisogno; vale a dire, vi fu scritto con inchiostro: SOLVTIO OB PASQVA || ANNI · PRIMI PRIVATO || DVVMVIRIS POMPEIO · ET · CORNELIO || DEBVERA · ANNI · SVPERIORIS || HS ∞ ∞ DCLXXV. In parecchi altri libelli di questa categoria l'*occhio* è scritto similmente, o nella 6.ª pagina, ovvero nella

(1) DE PETRA, *O. c.* p. 25, e 27. I sali di ferro rinvenuti ancora in questa analisi, hanno, a parer mio, la origine in massima parte dall' inchiostro della scrittura. E perciò propongo, a chi vorrà sentirmi, di sperimentare sui libelli pompeiani ove fu inchiostro, il metodo di MAI, col quale fecesi rivivere la scrittura cancellata de' *palinsesti.*

(2) *Ibidem*, p. 76, n. 121. Il libello esemplato due pagine indietro, fu edito al n. 34, p. 45.

1.ª Ed in generale questo utile richiamo doveva esistere in tutti i documenti in discorso, ma ordinariamente trovasi segnato sull'*erto*, sulla *crassitudo* della seconda tabella, e rare volte della prima, con formola più abbreviata: come p. e. PERSCRIPTIO L CEI QVARTIONIS; ovvero SOLVTIO, o finalmente CHIROGRAPVM, seguito dai nomi delle persone rispettive, in caso genitivo, od in dativo. Debbe intanto avvertirsi, che PERSCRIPTIO è vocabolo generico applicato a qualunque specie di quitanza; mentre *solutio*, o *chirograpum*, trovansi solo sulle quitanze totalmente autografe.

Una sola volta essa formola vedesi meglio specificata: PERSCRIPTIO AVCTIO — NIS MINISI FR*ucti* [1]); ed è ancor più completa in un'altra, ove accennasi all'oggetto auzionato: *p*ERS*cri*PTIO AVCTION—*IS* LINTIARIAE || *pto*LEM*aei masyl*LI FILI ALEXANDRINI [2]). Ve n'esiste però una terza della quale, ad onta degli sforzi di parecchi Italiani e stranieri, non si è ancora potuto intendere il significato [3]). Io, appunto per questo, l'ho fatta oggetto di studio, e credo essere riuscito a trovarne la vera lezione. Trattasi d'un trittico ben conservato, ma senza la menoma traccia di scrittura nelle pagine cerate. Nella quarta solamente, a' fianchi de' suggelli, leggonsi scritti con inchiostro i seguenti nomi [4]):

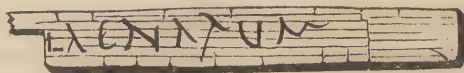
CN POLI TVRDJ
M FABI THELJ
M FABI EVPORJ
M CLOD AMPLIATJ
CN PO*li* TVRDJ

Nell'*occhio* poi, scritto anche con inchiostro sulla *spessezza* dei lati superiori della seconda e terza tabella, fu letto prima [5]):

PER*scriptio* — FENARVM
TVRDI IN ID NOV.

Allo Zangemeister questa lezione non piacque ed emendò il se-

(1) DE PETRA, O. c. n. 78.
(2) MOMMSEN, l. c. p. 92.
(3) *Idem, ibidem.*
(4) DE PETRA, O. c. n. 80.
(5) *Idem, ibidem.*

condo vocabolo in DENARVM [1]; a me però non fa garbo nè l' una, nè l' altra, perchè sono amendue impossibili, e senza significato. Nell' esplorare quindi con gran diligenza la tabella originale, mi sono accorto come, sul bel principio della parola controversa, esiste una lettera L, la quale non è stata finora considerata, perchè avendo lasciate tracce molto leggiere, esse non mostransi che ad una vista acuta, e sotto un particolare riflesso di luce additato dalla pratica. La sua asta verticale è vicinissima al lembo sinistro della superficie su cui fu scritta, e quella orizzontale è molto più appariscente, in forma d' una lineetta staccata. La lettera seguente poi, è per me un λ, ossia un' A corsiva; quindi ragionevolmente lo Zangemeister ha potuto scambiarla per Δ, sebbene manchi del tutto la trasversa orizzontale inferiore, ovvero la curva. Leggovi per conseguenza, e con piena certezza: LAENARVM, come dimostra il seguente fac-simile che ne ho ritratto in grandezza naturale [2]:

Il senso quindi dell' intera epigrafe viene ad esser chiaro: PERSCRIPTIO [AVCTIONIS] LAENARVM || TVRDI IN ID*us* NOV*embris*. Sulla veste appellata *Laena* dai romani, e da' greci χλαῖνα, molto si è detto dagli scrittori moderni *de re vestiaria*, senza approdare ad alcuna conclusione pratica intorno alla vera forma di essa. Il de Vit la definisce *zimarra, guarnacca, lucco*; ma ciò è inesatto, dappoichè queste le son vesti rotonde e chiuse, e la *Laena* era un ampia clamide quadrata, che usavasi solamente l'inverno per garentirsi dal freddo, sovrapponendola alla toga ed alle altre vesti. « *Laena*, dice Servio, *est proprie toga duplex*, *amictus auguralis*. [*Cicero* (Orat. 14)] :

(1) MOMMSEN, l. c.

(2) Ho mostrata la mia scoverta anche al signor Luigi Corazza, disegnatore addetto alla officina de' papiri ercolanesi, ed autore di buon numero dei *fac-simile* de' libelli pompeiani, consegnati da parecchi anni allo Zangemeister, per la edizione tedesca che ancora si attende. Egli, il Corazza, ha pienamente riconosciuto la esistenza della nuova lettera, e la verità della mia osservazione.

Sacrificium publicum cum laena faceret. . . *Quidam pontificalem ritum hoc loco expositum putant. Veteri enim religione Pontificum praecipiebatur inaugurato Flamini, vestem quae Laena dicebatur, a Flaminica texi oportere* [1]. Da ciò rilevasi che vi era una specie di *Laena* propria delle alte dignità sacerdotali; e Plutarco soggiunge, che veniva indossata anche dagli antichi re di Roma [2]. Può dunque, a parer mio, aversene l' idea nel *piviale,* adoperato tuttora dai Pontefici, e dai Vescovi; ed in quanto a quella di uso comune, essa corrispondeva al nostro *ferraiuolo* o *cappotto;* e bene stavale la qualifica di *duplex,* perchè era munita di lunga *pellegrina,* che ai nostri tempi si è riprodotta nel così detto *Mac-Mahon.* E tanto mi basti, perchè una più lunga digressione su questo argomento sarebbe incompatibile col tema principale. Laonde concluderò, che molto a proposito il pompeiano *Polio Turdo* pose in vendita *una partita di cappotti,* perchè era il Novembre, ed imminente la stagione invernale. Nè tralascerò di notare, come il luogo ove queste iscrizioni furono segnate, ci addita ancora la posizione in cui situaronsi nell'*arca* i nostri libelli. Essi non erano quivi accatastati l' uno sull' altro; ma disposti verticalmente, di *taglio,* ed in linee parallele; e per tal guisa coll' aiuto dell' *occhio* ne diveniva agevole la ricerca, e la estrazione. Procediamo ora a discussioni di maggiore importanza.

Nella redazione delle quitanze chirografarie, è avvenuto alcune volte che il creditore non sapesse scrivere; ed allora egli ha pregato una terza persona, scelta fra i testimoni, a vergare il chirografo occorrente: *M. Helvius Catullus scripsi, rogatu Umbriciae Antiochidis, eam accepisse ab L. Caecilio Jucundo sestertios* etc. [3]. E si è verificato pure un caso di *assenza del creditore;* ma allora è stato necessario il suo espresso mandato, com'era di legge: *Ti. Claudius S*[*ecundus*] *scripsi, roga*[*tu et*] *mandatu Abasc*[*anti*] *Caesaris Au*[*g. Phi*]*lippiani, eu*[*m acce*]*pisse ab* [*L. Cae*]*cilio* [*Iucundo*] *sestertia* etc. [4].

(1) Servio, *ad Aen.* IV, vs. 262. Cf. Festo, s. v.

(2) Plutarco, *Numa* VII.

(3) De Petra, *ibidem,* p. 36 n. 14 etc.

(4) *Ibid.* p. 42 n. 27. Questa mia teorica, per conseguenza, non approva i supplementi apposti alla quinta pagina dei libelli descritti sotto i numeri 4, e 30, attesochè i titolari compariscono, mercè i suggelli, come presenti all'atto.

Lo scribente adunque, avendo dovuto anche imborsar questo danaro per conto di *Abascanto*, fu nell' obbligo di esibire il *mandato*, e di confessarlo anche nel ricevo; altrimenti eravi pena di nullità. « *Invito, vel ignorante creditore qui solvit alii, se non liberat obligatione. Quod si hoc, vel* **mandante**, *vel ratum habente eo fecerit, non minus liberationem consequitur, quam si eidem creditori solvisset* » [1]. Nè vi era, per questa bisogna, necessità di esser vero *Procurator*; imperocchè Ulpiano avverte, che « *etsi non vero procuratori solvam, ratum autem habeat dominus quod solutum est, liberatio contingit* : *rati enim habitio* **mandato** *comparatur* » [2]. Il Mommsen però, non rettamente confonde in uno questi due atti distinti, della *rogatio* e del *mandatum*, supponendo per soprappiù analfabeta il *servus actor* dell'Augusto imperante [3].

In tutta la massa de' libelli in esame, non sonosi riconosciuti dallo stesso Mommsen che *dieci* soli di essi « redatti in forma puramente chirografaria, de' quali *cinque* scritti da schiavi » [4]. A questi, bisogna aggiungerne altri *sei*, pure dal medesimo contemplati [5]), nonchè gli *undici* de' servi pubblici della città: in totale *ventisette chirografi*. Io per converso, ve ne ravviso chiaramente *trenta*; dei quali, *sei* per conto di *servi privati; dodici* per conto di *servi pubblici;* e i residui, salvo qualche frammento incerto, pertinenti a persone *ingenue*, o di origine *libertina* [6]. Ma la quistione di alto interesse per la storia del diritto, che qui sorge, è quella da me formulata alla p. 86: qual numero di testimoni la legge richiedeva nelle quitanze di questo genere. Stando alla esposizione Mommseniana, sembra che su ciò regni una grande incertezza, attesochè ne' libelli medesimi, di testimoni « *non se ne trovano più di tre, e talvolta solo due, ed anche uno; pare anzi che nel documento n. 20 manchino affatto* » [7]. I miei studii peraltro, conducono a conclusioni ben di-

(1) *Codice*, VIII, 43, 12.

(2) Ulpiano, *Digesto* XLVI, 3, 12, § 4.

(3) Mommsen, *Giorn. degli scavi di Pomp.* 1879, p. 83.

(4) *Idem, ibidem*, e p. 87.

(5) *Ibidem*, p. 84, e *nota* (1).

(6) Essi, nella edizione di De Petra, possono riscontrarsi ai numeri 14, 19, 20, 27, 28, 35, 40, 49, 50, 51, 55, 56, 80, 107, 112, 113, 114, 115, 116, 117–127.

(7) Mommsen, *l. c.* p. 84.

verse; imperocchè lo esame scrupoloso de' documenti originali mi ha fatto conoscere, come per questo oggetto rinvengonsi costantemente *non più, e non meno, di tre testimoni ingenui e cittadini romani; e non più, nè meno, di cinque suggelli, dei quali tre pertinenti ad essi, e due allo scrittore della quitanza.* Un solo ricevo eccezionale conferma questa regola generalissima; imperocchè esso, come io sonomi espressamente assicurato, porta *quattro suggelli* soltanto, e *due testimoni* [1]). Ma questi non sono gente ordinaria, sibbene i due supremi magistrati giusdicenti della città, le cui firme doveano riputarsi ben sufficiente cautela. È avvenuto ancora, che il terzo testimonio non sia stato reperibile; ed allora uno dei presenti ha imposto doppiamente il proprio suggello, e supplito alla mancanza [2]). Ma le tre firme precedenti sono sempre di persone *ingenue*. Altra apparente anomalia può riscontrarsi nella quitanza di *Umbricia Antiochide*, le cui prime parole sono state da noi riprodotte due pagine indietro. Imperocchè quivi, nella lista de'testimoni, comparisce prima il nome di *M. Elvio Catullo* scrittore *incaricato;* poscia quelli di *Melisseo Fusco*, e *Fabio Proculo*, ai quali consegue quello della stessa *Umbricia;* e per ultimo, chiudesi la colonna colla controfirma dello scrittore *Catullo*. Ma qui non è la donna che fa da testimonio; bensì appone il proprio suggello quale autrice del ricevo, e parte prendente; mentre i *tre* testimoni legali son quelli che precedono, non ostante che uno di essi sostenga nel tempo medesimo l' ufficio di *scrittore*. E' si è dato finalmente il caso, che lo scrittore del ricevo non ha voluto o potuto convocar testimoni; ed allora, per ubbidire alla legge, è stato costretto ad imprimervi *cinque volte* il proprio suggello [3]). Ma non conviene sconoscere, che qui trattasi d'una piccola somma di soli 1386 sesterzii, e che forse la legge accordava questa agevolazione, per ricevi non superiori ai 1500 sesterzii; tanto più che vediamo un' altra quitanza di 520 sesterzii, ricavati dalla vendita d' un mulo, priva affatto di testimoni [4]).

Per non lasciare alcun dubbio intorno alla verità della regola giu-

(1) De Petra *O. c.* p. 77, n. 124.

(2) *Ibidem*, p. 72 n. 115: cf. il n. 117.

(3) *Ibidem*, p. 39 n 20. Il quinto suggello unitamente al nome del soscrittore, è perito per frattura della tabella.

(4) Mommsen, *l. c.* p. 105, n. 1.

ridica qui stabilita, fa d'uopo ch'io rettifichi le inesatte descrizioni delle quarte pagine di *sei*, fra questi pompeiani chirografi, che han dato origine agli errori del Mommsen, ed impedita la perfetta conoscenza di questo tratto dell'antica legislazione [1]).

1.°

Tracce di 5 suggelli:

O	PREPONTIS CORI///////
≡	///////////////////////////
O	SEX NVMISI//////////////
≡	///////////////////////////
O	PREPONTIS CORNELIAE
	⊙ SATVRNINI

Il Mommsen ha qui inserite quattro sole firme: due dello scrittore, e due de' testimoni, mentre gli spazii dimostrano che ve ne furon cinque; ed ha inoltre dichiarata *probabile*, non *certa*, la quitanza di Preponte, perchè ha supposto pertinente ad un altro testimone il cognome che vedesi all'ultimo rigo [2]). Ma questo non è, che continuazione del rigo precedente, il quale deve leggersi: PREPONTIS CORNELIAE SATVRNINI *(servus)*; restando solo a sapersi se Cornelia era moglie, ovvero figliuola di Saturnino. Il primo caso potrebbe ritenersi probabile, anche pel confronto d'un altro libello [3]) nel quale io leggo: EQVITIA P SAMA[TI], e deve sottintendersi *uxor;* ma nel caso in esame trovandosi l'uomo memorato non pel prenome e pel gentilizio, sibbene pel nudo cognome, io son di parere ch'esso esprima unicamente il padre di Cornelia, cioè un . . CORNELIVS SATVRNINVS. Analogo a questo è l'esempio addotto dal Borghesi: MEDVLLINAE CAMILLI, nel quale è dimostrato trattarsi di padre e figlia, e designarsi la nomenclatura all'uso greco [4]).

(1) Essi, nella spesso qui citata edizione, corrispondono ai numeri 54, 107, 112, 116, 122, 127.

(2) *Idem, ibidem.* p. 84, n. 54.

(3) DE PETRA, *O. c.* p. 49, n. 41, ove si è interpretato *Psamas.*

(4) BORGHESI, V, p. 245.

2.°

////////////////ICJ

M LICINJ ROMANI

M STRONNJ SECVNDI

A MESSJ PHRONIMI

PRIVATJ PVBLICJ

Questo documento, di unita al precedente, ed ai numeri 5.° e 6.° qui appresso riprodotti, formano parte d'una ben disgraziata serie di *cinquantanove libelli,* nei quali altro non ci è rimasto, che la lista più o meno integra dei testimoni, ed in molti anche l' *occhio,* o un frammento di esso. E lo dobbiamo all' essere state tali parole scritte con inchiostro; imperocchè nelle pagine cerate dei medesimi non rimane vestigio di caratteri, a cagion della mano leggera dello *scriba,* che seppe vergarli senza toccare colla punta dello stilo la superficie del legno sottoposto. Dal che può dedursi, come non tutte le quitanze *verbali* furono scritte da uno stesso impiegato, e molto meno dal solo pugno del banchiere Giocondo, il quale doveva avere diversi calligrafi al suo servizio, com' era conveniente, e come per altri segni certissimi ho potuto assicurarmi. Il presente ricevo intanto, per mio giudizio, è di non comune interesse. Prescindendo che nel primo rigo niuno si è accorto delle tre lettere superstiti e visibilissime, le quali indicano la prima firma del quietanzante; nè che conteneva cinque suggelli e tre testimoni, e che quindi trattasi di vero chirografo, fa d'uopo indagare chi mai fu lo scrittore di esso. Il nome PVBLICIVS soleva imporsi ai pubblici servi delle città, in memoria della loro condizione. Ora, considerando che in Pompei eravi appunto un servo pubblico di cognome PRIVATVS, io affermo, che lo autore del ricevo sia precisamente costui, il quale si sottoscrive co' suoi nomi legali soltanto, preponendo il cognome al nome, giusta la forma servile, e senza far motto dell' impiego, perchè avea esatta una som-

17

ma da L. Cecilio Giocondo, non per incarico della pubblica autorità, ma per suo particolare interesse, che in sostanza era pur quello della città al di cui servizio trovavasi.

3.°

Tracce di 5 suggelli.

O	SALVI HER VACCVLA//
≡	L AEL TVRBONIS
O	///////IS///////////
≡	L VEDI PRIMI
O	SALVI HER VACCVL

Qui i nomi de' testimoni non sono *due*, ma *tre*. Del secondo, non è rimasto, che una buona traccia del suggello e due lettere incerte, che sembrano *is*, non avvertite da alcuno.

5.°

Mancan trac. di sug.

≡	VESBINJ VEDIASI VESTINI
≡	//////////////////
≡	M VNIV//////////
≡	///////////////////
≡	VESBINJ VEDIASI VEST

È questo il ricevo d'un servo privato, di cui il Mommsen non si è avveduto; e deve leggersi *Vesbini, Vediasi Vestini (servus)*. Al 3.° e al 5.° rigo scorgonsi tracce di lettere.

4.°

////////////	≡	
SEX POM////	O	
////////////	≡	///////////////
////////////	≡	///////////////
PRIVATJ	≡	COLONIAE SERVJ
O		

Anche in questo ricevo spezzato, erano i soliti tre testimoni coi cinque suggelli rispettivi.

6.°

O	PRIVATJ · C · C · VENER SER
≡	////////////////////////
≡	////////////////////////
≡	////////////////////////
≡	PRIVATJ · C · C · V · C · SER
	O

Qui pure sono svaniti i nomi dei testimoni; ma esiste lo spazio per contenerli.

Dal complesso adunque delle esposte rettifiche, e considerazioni, nonchè dallo studio degli altri *dieci* chirografi sui quali vedesi, senza contestazione, un simile ed uniforme numero di testimoni e suggelli, chiaramente risulta la norma pratica per la legalità delle quitanze chirografarie usata in Pompei, durante i due primi secoli imperiali.

Ora non potendo essa riguardarsi qual consuetudine locale, perchè in quei tempi niuna città d'Italia era amministrata con leggi di eccezione, ma tutte ubbidivano ad una legislazione comune all'intero orbe romano, convien che si reputi sciolta la quistione giuridica proposta superiormente a p.86; e convien pure avere per dimostrato ciò che predissi a p. 71: cioè che nella quarta pagina del trittico di Campomarino dovettero scriversi, a fianco dei rispettivi suggelli, il nome in doppio, dell'autore della quitanza, e quelli di *tre testimoni*, precisamente come ne'chirografi di Pompei. Ma avuto riguardo che il tegolone era già cotto ed indurato, è probabilissimo lo essersi dovuto tali nomi, o incidere con bulino, ovvero dipingere con colori di difficile cancellatura; essendo sommo interesse delle parti il non farne disperdere la traccia. Così vediamo in parecchi libelli pompeiani, come Cecilio Giocondo non contento di vedere scritti con inchiostro i nomi de' suoi testimoni, e temendo potessero venire a cancellarsi, gli riscrisse ed incise colla punta dello stilo fortemente calcata sul legno delle tabelle.

Di queste perdute leggi, che ne' documenti chirografici così ricisamente prescrivevano la presenza di *tre* testimoni di condizione ingenua, e l'applicazione di *cinque* suggelli, bisogna ricercare la traccia negli atti legislativi di epoche posteriori. Leggiamo infatti in una costituzione dell'imperatore Leone del 469 (E. v.), come negl'istromenti redatti con privati autografi, e contenenti condizioni pignoratizie, o ipotecarie, non eravi validità « *nisi forte probatae atque integrae opinionis* **trium**, *vel amplius virorum subscriptiones eisdem idiochiris contineantur* » [1]). Ma è ancor più chiara e generale la legge emanata nel 530 dall'imperatore Giustiniano. « *Comparationes literarum e chirographis fieri, et aliis instrumentis quae non sunt publice confecta, satis abundeque occasionem criminis falsitatis dare, et in iudiciis et in contractibus manifestum est. Ideoque sancimus non licere comparationes literarum ex chirographis fieri, nisi* **trium testium** *habuerint suscriptiones, ut prius literis eorum fides imponatur, vel* [*ex*] *ipsis hoc deponentibus, sive*

(1) *Codice*, VIII, 18, 11.

cunctis, sive omnimodo **duobus ex his** *sine comparatione literarum testium procedente* etc. » [1]). E lo stesso vien confermato e meglio sviluppato in una *costituzione novella* del medesimo imperatore, ove si specifica come i predetti testimoni doveano deporre, che « *iis praesentibus subscripsit qui documentum fecit*, *et hunc noverunt* » [2]); e più oltre ancora ripetesi: « *ut sive veniant et propriis subscriptionibus attestentur: sive alii quidam testificentur quia praesentibus eis confectum est documentum* » [3]). Ed è qui notevolissimo come dai testimoni non richiedesi la narrazione della *essenza* dei documenti; ma bensì la *identità di questi colle persone de' contraenti*, e la *identità delle proprie firme, o suggelli* che vi apposero: il tutto conforme alla teorica da noi superiormente formulata alla pag. 75. E razionalmente, niuna legge del mondo avrebbe potuto obbligare un testimonio chiamato in giudizio, a ricordarsi tutte le lunghe e minute clausole di varii contratti da lui firmati, massime dopo un intervallo di molti anni. Ora non essendo necessario il ricordarsene, non era neppur necessario il conoscerne la essenza, se i contraenti amarono fosse rimasta segreta. Concluderò dunque, che il prezioso riscontro de'libelli di Pompei dimostra, non essere queste posteriori leggi creazioni originali; sibbene riproduzione di leggi molto più antiche cadute in desuetudine, e che ora veniamo *per la prima volta* a conoscere.

Procediamo ad esaminar brevemente la redazione dell' altra numerosa serie de' nostri libelli, esprimenti, in carattere alieno, *dichiarazioni verbali* di danaro ricevuto. Nell' esemplare da noi riprodotto integralmente a p. 88, leggesi alla prima linea la somma del danaro sborsato da Cecilio Giocondo in sesterzii Iↄↄ ∞ ∞ ∞ DLXII; e non bisogna riputare col Mommsen, ch' essa esprima 8562 sesterzii [4]), perchè lo vieta espressamente la quinta pagina, ove la stessa somma è ripetuta per esteso. L' ultima cifra II, che nell' originale vedesi al-

(1) *Codice*, IV, 21, 20. La clausola che ristringe la pruova a *due testimoni almeno*, spiega egregiamente le anomalie dei libelli pompeiani num. 115, 117, 124, ne' quali in sostanza non appariscono che *due testimoni*.

(2) *Novell.* LXXIII, *cap.* I.

(3) *Ibidem*, *cap.* 2. Cf. il cap. 8.

(4) MOMMSEN, *l. c.* p. 104.

quanto inclinata a sinistra, dovett' essere, allorchè fu scritta, sormontata da una linea orizzontale ($\overline{II}$), la quale sparì insieme colla cera, perchè non fu graffita tanto profondamente da intaccare il legno sottoposto. Per tal guisa essa cifra esprimeva non due sesterzii, ma *due assi*, ossia *un dupondio*, equivalente a *mezzo sesterzio*. Trattossi adunque di 8560 sesterzii e mezzo; e Pullia Lampuride dichiara appunto di aver ricevuto da L. Cecilio Giocondo questa somma, diminuita però della *mercede*. Qual' era questa mrcede? Era lo sconto che spettava al banchiere per la vendita ad asta pubblica da lui eseguita per ordine della creditrice, e che, in regola ordinaria, ascendeva all' *uno per cento* sulla somma introitata [1]), come lo conferma una quitanza rilasciata da *Novellio Fortunato*, per 30,952 sesterzii, ove chiaramente leggesi [2]): *merce*DE · I · MIN; cioè, come io interpreto, *mercede unciaria minus*: particolarità interessante da nessuno rilevata. Ciò però non vietava il potersi convenire una mercede maggiore e proporzionata all'opera più faticosa prestabile dall'*argentarius*: troviamo quindi in un' altra quitanza di 43,079 sesterzii, ch' è la maggior somma che comparisca in questi libelli, pattuita doppia mercede, ossia *del due per cento*: *mer*CEDE QVINQVAGESIMA MINVS [3]). Cenno d' imposte governative, non ve ne ha. I testimoni non sono mai meno di *sette*, ingenui tutti, e cittadini romani, come negli atti più solenni. Ma Cecilio non se ne contenta, e ve ne inzeppa quanti più può, senza mai farvi mancare il suggello del quietanzante, ammeno che questo non sia una donna, la quale di regola è sempre esclusa; verificandosi, che in tutte le quitanze di questo genere, ove la lista testimoniale rimane intatta, mai comparisce suggello di donna, non ostante che alcune vengano rilasciate appunto da essa.

Nella 5.ª pagina finalmente, ed alcune volte anche nella sinistra colonna della 4.ª, è trascritta la copia del ricevo, la quale talora è redatta in piena conformità dell' originale; più spesso assume la forma di chirografo; varie volte prende aspetto di magro compen-

(1) CICERONE, *Pro Rab. Post.* XI, 30.

(2) DE PETRA, *O. c.* p. 44, n. 32.

(3) *Ibidem*, p. 33, n. 8.

dio; ed in qualche caso viene anche ad omettersi, come sopra abbiamo osservato. Tuttociò conferma il concetto della *estralegalità* di tale scrittura, e la forza probante solamente sussidiaria, che aver poteva in giudizio.

Molte altre belle e peregrine nozioni rifulgono in questi pompeiani monumenti, sia in riguardo alla fastografia consolare, sia in quella amministrativa della colonia. Sulle novità della prima avrò occasione di ragionare in uno de' seguenti capitoli, attesochè interessan molto davvicino la storia di Elvidio Prisco; mentre ora per brevità limiterommi ad esporre qualcosa intorno ad alcuni tratti più difficili, e soggetti a controversia, dell'amministrazione locale.

È noto che l'anno amministrativo in Pompei incominciava alle calende di Luglio, ed in tal'epoca entravano pure in carica i nuovi magistrati. Ora nell'812 di Roma (=59 d. C.), c'insegna un libello [1], furono duumviri giusdicenti *Cneo Pompeo Grosfo*, e *Cneo Pompeo Grosfo Gaviano*, ch'io reputo di lui figliuolo adottivo, i quali presero possesso al 1.° Luglio, per terminare l'officio ai 30 Giugno dell'anno seguente. Ma un altro libello invece, ci fa la sorpresa di annunziarci che non fu così. Esso, sotto la data precisa degli 8 maggio 813 (=60 d. C.), cioè prima che scadesse l'anno duumvirale dei due Grosfi predetti, indica le supreme magistrature di Pompei nel modo seguente [2].

N SANDE[LI]O ME[S]SIO BALBO P VEDIO SIRICO
[DV]VMVIRIS IVRE DIC(*undo*)
SEX POMPEIO PROCVLO PRAEF(*ecto*) I(*ure*) D(*icundo*)

Per l'intelligenza di questo fatto sono state proposte due spiegazioni non molto diverse nella sostanza. La prima suppone, che in conseguenza della sanguinosa rissa avvenuta fra i pompeiani e i nucerini, descritta da Tacito, l'imperatore dimise dalla carica i due Grosfi, i quali furono sostituiti da Balbo e da Sirico, al lato

(1) De Petra *O. c.* p. 74, n. 119. Cf. Mommsen, *l. c.* p. 100.

(2) *Idem*, *ibidem*, p. 75, n. 120; Momms. *l. c. p. c.*

de' quali lo stesso Cesare pose Sesto Pompeo Proculo, qual commissario straordinario per inquirere sugli autori della zuffa [1]). La seconda spiegazione poi fu emanata dal Mommsen, il quale ritenendo come molto probabile che questa straordinaria mutazione di magistrati collegossi colla pugna anzidetta, elevasi ad un molto più ardito lavoro di fantasia, coll'asserire che fra le instituzioni organiche delle colonie e de' municipii, ai tempi imperiali, esisteva anche « *la Prefettura, come Dittatura municipale* » [2]). Per dimostrare questa grave tesi, egli immagina esser del tutto nuovo, che al ritiro de' duoviri funzionanti in Pompei non tenne dietro « *nè la semplice nuova elezione, nè l'interinale reggimento di due praefecti iure dicundo* »; ma che invece assunsero il potere i nuovi duumviri, ed unitamente ad essi un *praefectus iure dicundo*, che due anni prima era stato duumviro anch' egli. Ricorda che simili *praefecti* funzionavano da magistrati municipali supremi in due occasioni: o per sostituire un duumviro assente, come insegna la tavola di Malaca, ovvero « *quando per un motivo qualunque mancavano gli ordinarii magistrati superiori* », alludendo ai così detti *Praefecti lege Petronia*. « *Fino ad ora*, soggiunge, *ignoravasi che insieme con due duumviri iure dicundo potesse funzionare un praefectus iure dicundo; ma dopo la scoperta de' documenti pompeiani, non può più mettersi in dubbio che ciò avvenisse in determinate circostanze* ». Essi « *non ci dicono quali fossero i rapporti giurisdizionali* » fra il prefetto e i duoviri « *che gli stavano allato; ma se la magistratura era ordinata in riguardo alle turbolenze sussistenti, è molto probabile che si tratti d' una collegialità ineguale . . . e che il Prefetto di Pompei ed ambo i duoviri dell' anno 59-60 siano da paragonarsi al romano dittatore, e ai due consoli che gli eran dati a compagni più di nome che di fatto. Apprendiamo qui per la prima volta che anche la dittatura . . fu una parte integrante dell' organizzazione municipale fatta da Roma . . . e mascherata l' istituzione sotto il nome polisenso di prefetto* [3]).

(1) De Petra, *ibidem*, p. 17.
(2) Mommsen, *l. c.* p. 100.
(3) *Idem, ibidem*, p. 100-101.

In verità, la mia mente fino a questo settimo cielo non giunge; ed assai più modesto trovo il contributo che i nostri libelli qui arrecano alla storia. Essi altro bene non fanno, che racchiudere al secondo semestre dell' 812 (=59 d. C.) l' epoca della rissa designata da Tacito colla più generica indicazione di « *sub idem tempus* »; benchè, parlandone in ultimo luogo, faccia sospettare che fosse accaduta negli estremi mesi di quell' anno [1]). Dalla quale determinazione consegue, che i consoli incaricati dal senato di Roma ad istruire il relativo *processo* (uso il linguaggio dell' odierno foro), non furono gli ordinarii; sibbene i suffetti *T. Sestio Africano*, e *M. Ostorio Scapula:* « *cuius rei iudicium princeps senatui, senatus consulibus permisit* » [2]). Nerone, finchè furono al potere Seneca e Burro, amministrò l' impero non dispoticamente, ma secondo le leggi. E perciò, benchè a lui si fosse ricorso, e tentato anche di commoverlo collo spettacolo de' cadaveri deformati dalle ferite, e colle lagrime de' loro figliuoli e congiunti, pure restò saldo, ed inviò la causa ai giudici competenti. Il gran certame quindi, venne ad agitarsi in senato nel seguente anno 813 (=60 d. C.), dopochè i predetti consoli, benchè scaduti dalla carica, ebbero rassegnato il risultamento della loro inquisizione, che dovè durare, com' è ragionevole, parecchi mesi. « *Et rursus re ad patres relata, prohibiti publice in decem annos eius modi coetu pompeiani; collegiaque quae contra leges instituerant dissoluta; Livineius, et qui alii seditionem conciverant, exilio multati sunt* » [3]). Ora se i pompeiani furono accusati, e poscia condannati quali autori della strage, non potevano nel tempo istesso essere *designati rei*, ed *inquisitori del reato;* nè d'altronde eravi luogo alla creazione d'una magistratura locale inquirente, perchè a ciò sopravvanzava l'opera più energica ed imparziale dei consoli. Fu necessario soltanto che, dopo l'atroce scena, avessero abdicato tutti i supremi magistrati della città, sopra i quali pesava la responsabilità del turbamento dell' ordine pubblico; e che quindi, per non rimanere senza governo, fosse immediatamente conseguita la elezione dei *suffetti* con suffragio ri-

(1) Tacito, *Ann.* XIV, 17.

(2) *Idem, ibidem.*

(3) *Idem, ibidem.*

stretto, cioè coi voti della maggioranza del collegio decurionale. I comizii popolari non convocavansi, che una volta in ogni anno, ed in Pompei probabilmente nel mese di Giugno.

Per ispiegare poi, con miglior ragione, la contemporanea esistenza dei duumviri suffetti con un *praefectus iuredicundo*, basterammi riprodurre un passo della legge salpensana citata dal Mommsen, ma non applicata al caso come sarebbe stato conveniente. Leggesi in essa al capitolo XXV: « *Ex II viris qui in eo municipio i(ure) d(icundo) p(raeerit), uter postea ex eo municipio proficiscetur neque eo die in id municipium esse se rediturum arbitrabitur, quem praefectum municipi non minorem quam annorum XXXV ex decurionibus conscriptisque relinquere volet, facito* » [1]) etc. Ora, considerando esser ragionevolissimo che uno dei pompeiani duumviri si fosse nell' 813 trasferito in Roma, ed ivi trattenuto tutto il tempo necessario per organizzare la difesa, ed assistere alla discussione della causa, gli è chiaro che dovè lasciare in città un *prefetto*, e delegargli l'*autorità giusdicente*, pel disbrigo degli affari ordinarii. Rettamente quindi, nel libello sopra citato, designasi l'anno municipale, dapprima col nome dei magistrati titolari, e poscia con quello del prefetto *iuredicundo*, che governava di fatto, benchè temporaneamente. E se costui avesse avuto la suprema autorità di un dittatore, non poteva un servo pubblico metterlo in coda degli altri magistrati di grado inferiore, anzi nullo.

Ma corriamo, chè il tempo stringe, a discutere un' ultima complicata quistione non meno importante e difficile che tutte le altre. Dopo tante parole spese sui libelli di Pompei, urge alla scienza il consacrare la *definizione giuridica* di essi; il nome tecnico cioè, che appartiene a ciascuna delle due specie di quitanze che vi abbiam rinvenute. Per lo annullamento delle obbligazioni nascenti dai contratti, le antiche leggi non additano, che due documenti: l' **acceptilatio**, e l' **apocha**: efficace la prima solo pe' contratti *verbali* [2]); necessaria la seconda per quelli di *cose*, ed allorchè si opera lo effettivo di-

(1) *C. I. L.* II, p. 253-54, n. 1963.

(2) ULPIANO, *Digesto* XLVI, 4, 19: « *Si accepto latum fuerit ei qui non verbis, sed re obligatus est, non liberatur quidem* ».

sborso della moneta, ovvero la consegna di ogni altra cosa promessa [1]).

Ora, ne' libelli pompeiani, io riconosco appunto la liberazione di L. Cecilio Giocondo da queste due specie di obbligazioni da lui assunte co' suoi diversi clienti. Egli, nell'incaricarsi di vendere all'asta pubblica uno *stabile*, non lo riceveva in consegna; ma obbligavasi, *verbis*, di *agire*, e di esigere e versare l'occorrente, dietro un convenevole compenso; mentre il possesso non poteva esser dato all'aggiudicatario, che dal venditore, e alcune volte anche in tempo notevolmente posteriore all' asta, se, trattandosi d' un fondo, doveasi attendere la raccolta de' frutti pendenti. Ma non era così, se per esempio, trattavasi di oggetti *mobili*. Essi potevano venir consegnati, ed abbandonati anticipatamente nelle mani del banchiere, per essere auzionati, e rilasciati sul momento al compratore; ed allora la obbligazione che ne risultava, non era più *verbis*; ma *re*: « *re obligamur cum res ipsa intercedit* » [2]). Dalle quali considerazioni consegue l' assoluta necessità e giustizia, di doversi definire **acceptilationes** tutte le quitanze dei libelli redatte *in forma narrativa*, coll'*habere se dixit;* ed **apochae** tutte le altre, espresse collo *scripsi me accepisse*, cioè i *chirografi*. Richiamiamo, per compiere la dimostrazione, qualche esempio pratico. *M. Alleio Carpo* sa leggere e scrivere; ma rilascia a *Giocondo* una quitanza verbale, di alieno carattere, e con forma narrativa [3]). Parecchi anni dopo, gli rilascia invece un'altra quitanza tutta scritta di proprio pugno [4]); ma perchè ciò? Evidentemente perchè le due obbligazioni secolui contratte dal banchiere, essendo di natura diversa, non potevano essere legalmente annullate mercè una sola e medesima forma di ricevo; ma per la prima, occorreva l' *acceptilatio*; per la seconda, l' *apocha*. Ciò è tanto certo,

(1) « *Inter* acceptilationem *et* apocham *hoc interest, quod acceptilatione omni modo liberatio contingit, licet pecunia soluta non sit: apocha non alias, quam si pecunia soluta sit* ». Idem, ibidem § 1.

(2) MODESTINO, *Dig.* XLIV, 7, 52, § 1.

(3) DE PETRA, *O. c.* p. 30, n. 4.

(4) *Ibidem*, p. 39, n. 20. Avverti o lettore, che il seguente n. 21 non appartiene ad un libello diverso; ma è la prima pagina dello stesso n. 20; ed inoltre nell'ultimo rigo io vi ho letto chiaramente... IARIA. Altri due ricevi disformi emanò pure *Novellio Fortunato*: cf. n. 32, e 40.

che allor quando quest' ultima era necessaria, poco importava se il creditore fosse illetterato, perchè sul di lui ordine potea venir redatta da un terzo, come si verifica nel caso di *Umbricia Antiochide*, da noi riferito a p. 93, e 95. Nè può interporre difficoltà lo incontrare due o tre pagamenti per vendita di mobili o semoventi (n. 1, 3, 86), cautelati con quitanze verbali; dappoichè ciò vale soltanto a far conoscere, come tali merci essendo state consegnate ai compratori dai padroni direttamente, e non già per mano del banchiere, le costui obbligazioni relative furono semplicemente orali, e con ricevi congeneri doveano essere estinte. Oltre a questi, analizziamo un altro esempio e basterà. Cecilio prende in fitto dal Comune una *fullonica*, un *pascolo di erbe*, un *latifondo* [1]); ed è regolare che tali *cose* gli siano immediatamente consegnate per usufruirne, e che quindi ogni sua obbligazione sull' oggetto consista *non verbis, sed re*. Ma allora quando egli recasi a pagare gli estagli, reclama forse una quitanza verbale cautelata dai suggelli di sette testimoni? No; imperocchè non potendo a nulla giovargli l' *acceptilatio*, dovea esigere costantemente l' *apocha*, come appunto si verifica.

Per rendersi ragione di questa duplice forma nelle quitanze, il Mommsen ha male invocato il soccorso della cronologia, considerandole per ordine di data. Dopo avere rettamente, e con ottimi confronti legali dichiarato esser *la quitanza verbale* non altro, che « *la redazione in iscritto dell' accettilazione* » [2]), procede poscia ad asserire, che la medesima fu usata esclusivamente, in qualunque caso di pagamento effettivo, fino alla morte di Claudio in circa [3]). Ma dai tempi di Nerone in poi, soggiunge, essa fu totalmente supplantata dal *chirografo*, e riservata solo ai casi ne' quali la obbligazione veniva annullata senza pagamento [4]). È chiaro dunque, com' egli confonda l' *accettilazione* coll' *apoca*, ed il versamento della moneta altrui col disborso della propria. Ed ora finalmente sopraggiunge il tegolo di Campomarino a dimostrare, che la forma chirografaria nelle quitanze fu adoperata in epoca bene anteriore all' impero di Nerone.

(1) *Idem, ibidem* p. 73 seg. n. 117, seg.

(2) MOMMSEN, *l. c.* p. 86. E quivi riproduce i passi di GAIO ne' libri II, 85, e IV, 169 delle *Instituzioni*.

(3) *Ibidem*, p. 87.

(4) *Ibidem*, p. 88.

Non mi resta, che districare il serio viluppo arrecato a questa oscura e difficile teorica delle quitanze, da uno strano passo del Digesto. Leggesi quivi: « *Gaius libro tertio de verborum obligationibus*: **Servus nec iussu domini acceptum facere potest** » [1]. Ma di quale *acceptum* intende parlare qui *Gaio?* A' suoi tempi non erasi ancora generalmente introdotta nella terminologia giuridica la voce *apocha*, col sopra esposto significato; dappoichè il primo ad usarla fu *Cervidio Scevola* [2] e dopo di lui, *Ulpiano* [3]; ma in nessun responso della numerosa schiera degli altri giureconsulti si trova memorata, fino all'epoca di *Giustiniano*, in cui vedesi comparire anche l'*antapocha* [4]. Ora, se così fu, qual era la denominazione tecnica di tale specie di quitanza, prima de' tempi di Scevola, cioè anteriormente all'imperatore Marco Aurelio? Un nome, nel foro, doveva averlo certamente; ed io perciò, rigettando *chirographum* e *cautio*, che sono termini generici, non saprei nel generale silenzio, rinvenirne altro più giusto ed efficace, che quello di **acceptum.** Esso è vergato in fronte allo stesso documento nelle parole: *scripsi me* **accepisse**; ed *apocha* inoltre, non è che la sua traduzione in greco, 'αποχὴ, derivata dal verbo 'απέχειν, *recipere*, come tutti confessano [5]. D' altra banda, la voce *acceptilatio* non è, a parer mio, perfetto sinonimo di *acceptum*; sebbene i giuristi veggansi spesso confondere l' una e l'altra, usandone promiscuamente; e perciò forse Cervidio Scevola, il prudentissimo fra i giureconsulti [6], videsi costretto ad introdurre un vocabolo grecanico, per meglio definire e distinguere queste due specie di cauzioni.

Ciò premesso, torniamo a chieder ragione del responso di Gaio. Se egli colla voce *acceptum* intende esprimere l' *apocha*, sorge prima di ogni altro, il tegolo di Campomarino a contraddirlo con pruova

(1) *Digesto*, XLVI, 4, 22. « Non potendo lo schiavo fare l'accettilazione nemmeno per comando del padrone, essa a rigor di dritto non poteva esser fatta che dal padrone istesso » MOMMSEN, *Le tavolette pompeiane*: *Giornale degli scavi di Pompei* sopra citato, 1879 p. 87: *Hermes*, 1877, p. 110.

(2) *Digesto*, XII, 6, 67, § 2.

(3) *Ibidem*, *l. c.*, e XLVII, 2, 27, § 2.

(4) *Codice*, IV, 21, 19. L' apoca è memorata ne' libelli di Verespatak, ed in poche epigrafi.

(5) VOSSIO, *Etymolog. L. Latinae* s. v. *apocha*.

(6) ARCADIO IMP., *Codice Teodos.*, IV, 4, 3.

di fatto; seguono poscia i libelli pompeiani; e da ultimo, il sullodato Scevola, che nel libro V de' suoi *responsi* riferisce il testo d' un' *apocha* vergata precisamente da un servo. « *Valerius Lucii Titii servus scripsit*, **accepi a Mario Marino ex summa maiore tot aureos.** *Quaero an haec summa in proximum annum ei accepto ferri debeat, cum superioris anni sit reliquator? Respondi, videri in primam quamque summam liberationem proficere* » [1]).

Se, per converso, Gaio pretende alludere all' *acceptilatio*, come potrebbe congetturarsi osservando che ne parla sotto la categoria *de verborum obligationibus*, neppure con ciò gli è dato esimersi dalla stretta delle pruove contrarie, che da ogni banda lo assalgono. Incominciamo col produrre quella calzantissima d' un libello di Pompei, il quale nella presenta quistione risulta di una importanza veramente eccezionale, non ostante che da niuno sia stata considerata [2]). Benchè in esso, le pagine cerate non rechino alcuna traccia di scrittura, perchè lo stilo non giunse a graffirvi la superficie del legno, pure, nella quarta pagina, di fianco ai suggelli, sono rimasti visibili mercè l' inchiostro, i nomi dei testimoni nel seguente modo:

D · LVCRETI SATRI
VALENTIS
A · MANLI SECVNDI
N · POPIDI · AMARANT
T · SORNI · EVTYCHI
//CESTILI · PHILODESP
OTI
a·MESSI PHRONIM
//CORNELI TAG/////
//////NTI PANTHER
/////////////////////////////
*ch*RYSEROTIS CAESARIS
NARCISSIANI

Abbiamo qui dunque i suggelli e la indicazione nominativa di

(1) *Digesto*, XLVI, 3, 102, § 2. (2) De Petra, *O. c.* pag. 63, n. 87.

otto individui di condizione *ingenua*, attesochè sono regolarmente espressi col *prenome*, seguito dal *gentilizio* e dal *cognome*. Dopo di essi esiste lo spazio per la firma, non più leggibile, d'un altro testimonio; e finalmente comparisce, a chiudere la lista, *un servo dell'augusto imperante*. Ora, mercè il confronto di altri analoghi libelli, rendesi indubitato che questo schiavo imperiale non avrebbe potuto aggregarsi in tal compagnia, e prescegliere quel posto in fin di pagina, se non fosse stato unicamente *autore della quitanza*. Ma essendo ancora certissimo che questa, atteso il numero settenario ed ultra dei testimoni, venne redatta in piena forma *narrativa*, resta coi monumenti dimostrato, come gl'individui di condizione servile non solo avean facoltà di rilasciare le *apochae*, ma puranco le *acceptilationes*, secondo le diverse stipulazioni da essi contratte, e che facea d'uopo annullare. Ma, reso omaggio a questi fatti e documenti di recente comparsa, rivolgiamoci alle fonti del giure. Per le loro testimonianze è cerziorato, che i servi sì privati che pubblici, dietro comando dei domini rispettivi, aveano piena facoltà di contrarre qualunque specie di stipulato [1]); ed ognun sa, che l'intero titolo III del libro XLV del Digesto tratta esclusivamente *de stipulatione servorum*. Non vi è quindi ragione soddisfacente, perchè la legge avesse potuto in modo così riciso vietar loro di estinguere le create obbligazioni sì *verbali*, che *reali*; riversando per queste ultime, sui padroni tutto il grave peso dello esiger danaro ed altre prestazioni, anche in provincie lontane. Africano difatti, ci afferma che avveniva precisamente il contrario: « *Eius qui in provincia Stichum servum kalendario praeposuerat, Romae testamentum recitatum erat, quo idem Stichus liber, et ex parte heres erat scriptus: qui status sui ignarus pecunias defuncti aut exegit, aut credidit, ut interdum stipularetur et pignora acciperet: consulebatur quid de his iuris esset? Placebat debitores quidem ei qui solvissent liberatos esse: si modo ipsi quoque ignorassent dominum decessisse* » [1]). In ordine poi ai servi pubblici, è decisivo, e senza restrizioni di sorta, il rescritto notissimo di Alessandro Severo: « *cautiones servorum publicorum ita demum fir-*

(1) GIUSTINIANO, *Institut.* III, 18, riconsce questa facoltà pe' servi in generale: per quelli poi dei municipii o delle colonie, la definisce ULPIANO, *Digesto*, XLV, 3, 3.

mam securitatem debitoribus praestant, si curatorum adsignantium, vel eorum quibus exigendi ius est, auctoritate subnixae sunt » [2]) E che questo saggio imperatore si fondasse sopra una legge più antica, lo han dimostrato i nostri libelli colle quietanze de' servi pubblici, emanate per ordine, *iussu*, de' magistrati giusdicenti, ovvero sotto la firma ed il suggello di questi. Ora i servi de' municipii o delle colonie non erano, nè potevano essere di condizione superiore a quella de' servi privati, per godere diritti e privilegi eccezionali nelle comuni faccende: servi sempre erano, e gli uni e gli altri. Ma tralasciando altre non poche pruove che qui potrebbero soggiungersi, piacemi riferirne un' ultima, ch' è la più singolare e calzante di tutte, benchè redatta con forma non molto chiara, se pure non è stata in qualche punto storpiata dai copisti. Dice in essa Ulpiano: « *Servus communis sicut uni ex dominis stipulari potest, ita etiam, acceptum rogare uni ex dominis potest eumque in solidum liberat*... **Accepto** *liberare servus communis alterum ex dominis etiam ab altero domino potest: id enim et Labeoni placuit, denique libro Pithanon scripsit, si a Primo domino Secundo socio domino suo stipulatus fuerit, posse Secundum accepto rogare, et per* **acceptilationem** *Primum liberare quem ipse obligaverat.* **Sic fieri, ut per unum atque eundem servum et constituatur et tollatur obligatio** » [3]). Se io ho bene inteso il senso di questo singolare documento, illuminato sopra tutto dall' ultimo periodo, pare che in esso si contempli il caso di due individui, i quali contraggono scambievolmente ogni specie di obbligazioni verbali, col solo mezzo d' un servo di comune proprietà, e per mezzo di esso le estinguono. Cosicchè in sostanza, abbiamo il paradosso d'uno schiavo il quale seco stesso contratta, stipula, e si obbliga; paga, riceve, e rilascia accettilazione non ad altri, che a se stesso. Vero è che le cautele di obbligazioni e le somme di pagamenti, deve deporle nello scrigno d' un padrone, e le quitanze in quello dell' altro. Laonde è questa un' immensa latitudine di azione che la legge concesse ai

(1) AFRICANO, *Digesto* XII, 1, 41.
(2) *Codice*, XI, 39, 1.
(3) *Digesto*, XLVI, 4, 9. In questo passo, le parole *domino suo*, debbono essere cancellate, osserva MOMMSEN.

servi su tal riguardo; e, come ognun vede, essa è in contraddizione perfetta col surriferito responso: *Servus* NEC IUSSU DOMINI *acceptum facere potest* ». Qual giudizio adunque deve portarsi su di una sentenza la quale, lungi dall'aver lasciato orma di se nelle instituzioni di Giustiniano, sorge lì tetra, isolata, lesiva del diritto dominicale, respinta dalla ragione, e concordemente osteggiata dai giuristi, e dai monumenti? Io non posso dubitare, che chiunque abbia lume di sano intelletto, non voglia meco credere alla impossibilità che il grande giureconsulto abbia scritte queste parole nella stessa guisa con cui ci vennero tramandate dai menanti. Nulla di più facile e di più avverato, della ignorante sbadataggine di costoro nel togliere od aggiungere parole a capriccio alle antiche scritture che copiavano. È quindi della massima probabilità, o per dir meglio, certezza, che la particella negativa **nec** sia stata da essi arbitrariamente inserita allo apoftegma di Gaio, capovolgendone per tal guisa il genuino significato. Noi pertanto, in coerenza delle esposte pruove e considerazioni, avendo acquistato il diritto ed il dovere di espungerla da cotal luogo, ci rechiamo ad onore il poter liberare le immortali pagine del Digesto da una mostruosità inveterata. Ad una solenne sentenza adunque, consacrata nelle *Instituzioni Giustinianee* (III,18) le quali, come ognun sa, furon redatte sopra quelle dell'istesso Gaio, faremo seguire a guisa di corollario il di lui emendato responso, scrivendo:

Servus ex persona domini ius stipulandi habet:
Servus iussu domini acceptum facere potest.

Chiuderò questo capitolo col notare, come al momento di stamparsi il presente foglio (6 ottobre 1883), essendo pervenuto in Napoli il volume IX del *Corpus I. L.*, ho trovato in esso, sotto il n. 6312, riprodotta la epigrafe del nostro tegolo di Campomarino; ma con incompleta interpunzione, ed altri difetti. La lettura ed il supplemento del Mommsen sono simili ai miei; salvo che la penultima lettera è da lui ingiustamente riputata P anzichè R. E per tutta illustrazione, egli contentasi di citare l'altra epigrafe di Campomarino, che sarà da noi nella pagina seguente riferita.

C · HELVIDIVS · PRISCVS · ARBITER ·
EX · CONPROMISSO · INTER · Q ·
TILLIVM · ERYLLVM · PROCVRATO
REM · TILLI · SASSI · ET · M · PAQVIVM · AVLANIVM ·
5 ACTOREM · MVNICIPI · HISTONIENSIVM · V
TRISQV · PRAESENTIBVS · IVRATVS · SENTENTIAM
DIXIT · IN · EA · VERBA · Q · INF · S · S ·
CVM · LIBELLVS · VETVS · AB · ACTORIBVS · HISTONIENSIVM
PROLATVS · SIT · QVEM · DESIDERAVERAT · TILLIVS
10 SASSIVS · EXHIBERI · ET · IN · EO · SCRIPTVM · FVeriT ·
EORVM · LOCOrVM · DE · QVIBVS · AGiTVR · FA
CTAM · DEFINITIONEM · PER · Q · COELIVM · GAL
lum · M · IVNIO · SILANO · L · NORBANO · BALBO
COS · VIII · K · MAIAS · INTER · P · VACCIVM · VITVLVM
15 AVCTOREM · HISTONIENSIVM · FVNDI · HERIANI
CI · ET · TITIAM · FLACCILLAM · PROAVCTOREM · TIL
LI · SASSI · FVNDI · VELLANI A E · IN · RE · PRAESENTI
DE · CONTROVERSIA · FINIVM · ITA · VT · VTRISQ ·
DOMINIS · TVM · FVNDORVM · PRAESENTIBVS
20 GALLVS · TERMINARET · VT · PRIMVM · PALVM ·
FIGERET · A · QVERCV · PEDES · CIRCA · VNDEC
IM · ABESSET · AVTEM · PALVS · A · FOSSA · NEQVE ·
APPARET · QVOD PEDES · SCRIPTI · ESSENT
PROPTER · VETVSTATEM · LIBELLI · INTERRVPTI ·
25 IN · EA · PARTE · IN QVA · NVMERVS · PEDVM ·
SCRITVS · VIDETVR · FVISSE · INTER · FOS (*sic*)
SAM · AVTEM · ET · PALVM · ITER · COMMVNEM · (*sic*)
ESSET · CVIVS · PROPIETAS · SOLI · VACCI · VITVLI · ESSET · (*sic*)
EX · EO · PALO E REGIONE AD FRAXINVM · NOTATAM · PAL
30 VM · FIXVM · ESSE A GALLO · ET · AB EO PALO · E · REGIONE · AD
SVPERCILIV · VLTIMI · LACVS · SERRANI IN PARTEM · SINISTERIO (*sic*)
*rem d*ERECTAM · FINEM · AB · EODEM GALLO

Esaurita l'ardua e molteplice discussione occasionata dall'insigne fittile cliternino, non può con migliore e più fausto auspicio incominciare il terzo capitolo della nostra istoria, che col nome di C. ELVIDIO PRISCO maestosamente inciso in vetusto marmo. Emerse questo, or son trentotto anni, dal medesimo fecondo suolo di Campomarino, fra' vestigi di antica villa sita nella così detta *masseria Carriera*; e nel mentre serba stretta relazione col tegolo predetto, dà principio alle nozioni epigrafiche sulla casa del nostro protagonista. Fu edito da Raffaele Garrucci, con breve comentario, nel quale tentò risolvere a volo le più importanti quistioni che n'emergono [1]. L'occhio sagace del Cavedoni non trovò cosa a ridirvi [2]; e neppure lo Henzen, che inserillo nel supplemento ad Orelli [3]; nè finalmente il Mommsen, il quale potè solo rettificarne la viziosa lettura con una osservazione filologica [4]. La mia riproduzione segue l'apografo di Ambrogio Caraba, emendato posteriormente dal Marchesani, e collazionata ora con quello molto più esatto, come suppongo, edito dal Mommsen [5].

Trattasi pertanto di un brano della *parte narrativa* d'una sentenza arbitrale, emanata per definire una controversia di limiti territoriali: uso lodevolissimo, diretto ad evitar liti lunghe e dispendiose, della cui alta antichità ci è testimone Terenzio [6]: « . . . Simus et Crito || Vicini nostri, hic ambigunt de finibus || Me cepere arbitrum ».

Omettendo la inutile ripetizione di tuttociò che in questa epigrafe intendesi facilmente, o è stato già dichiarato, fa d'uopo considerarvi due distinte parti: la *giuridica*, e la *storica*; e questo appunto ci accingeremo a fare nel presente capitolo.

Parte giuridica. Il Municipio d'*Histonium*, e *Tillio Sassio* possedevano in Campomarino i due latifondi attigui cognominati *Erianico*,

(1) GARRUCCI, *Bullettino archeologico napolitano*, n. s., I, p. 180-182.

(2) CAVEDONI, *Osservazioni al 1.° anno del Bullettino citato*: *B. A. N.* n. s. II, p. 89-93.

(3) ORELLI-HENZEN, n. 6432.

(4) MOMMSEN, *nota al citato n. di Orelli-Henzen*. 6432.

(5) *B. A. N.* n. s. II, p. 79. *C. I. L.* IX, n. 2827.

(6) TERENZIO, *Heautontimorumenos*, III, 1, vs. 92-94. Questa commedia ebbe la sua 3.ª rappresentazione nel 591 di Roma, quattro anni prima della morte dell'autore.

e *Vellano*. Per grave quistione di confini vennesi ad un compromesso, e si prescelse qual giudice arbitro C. Elvidio Prisco. Costui recatosi sopra luogo cogli agenti de' proprietarî, prestò giuramento, ed esaminò in linea preliminare la testimonianza d'un libello ov'era registrata una limitazione dei latifondi medesimi eseguita nel 772 di Roma. In quell' epoca però essi possedevansi da *P. Vaccio Vitulo* e da *Tizia Flaccilla;* e perciò il primo viene appellato nel marmo: AVCTOR HISTONIENSIVM FVNDI HERIANICI; e la seconda: PROAVCTOR TILLI SASSI FVNDI VELLANI. Fermiamoci alquanto a discutere il valore legale di queste espressioni, nei due vocaboli contrapposti: AVCTOR e PROAVCTOR.

Varî e diversi sono i significati che i lessicografi attribuiscono al sostantivo verbale *auctor;* ma in ultima analisi, tutti possono ridursi ad uno, a quello cioè inerente al verbo *augeo* da cui deriva. Il Marini citando un luogo di Plauto, e pubblicando un papiro del 591 (Era cristiana), dimostrò prima di ogni altro, che con tal nome solea chiamarsi benanco il *fideiussor ob evictionem*, il cui appellativo volgare, giusta il responso d'Ulpiano recentemente confermato dalla epigrafia, era quello di *secundus auctor* [1]). A me pertanto non resta, che soggiungervi essersi appellato *auctor* anche colui il quale manomettesse il proprio servo, come c' insegnano le leggi municipali di Salpensa [2]).

Ma per quanto è chiara ed accetta la significazione del vocabolo *auctor*, altrettanto, infino ad oggi, è rimasta oscura e controversa quella del suo derivato *proauctor*, il quale, come io osservo, benchè sia di genesi e d' importanza giuridica, non trovasi registrato in alcun luogo delle *Instituzioni*, del *Digesto*, e dei *Codici Giustinianeo*, e *Teodosiano*. Il Garrucci sostenne, che « il *pro* del *proauctor* non ha senso diverso da quello che dà il *pro* al *proavus*, al *prosocer*, al *proemptor* » citando in appoggio i papiri 93 e 121 pubblicati dal Marini [3]). Gli epigrafisti versati nel giure, Mommsen ed Henzen, annuirono,

(1) MARINI, *Papiri diplomatici* p. 354. Cf. PLAUTO, *Curcul.* IV, 2, vs. 10; ULPIANO, *Digest.* XXI, 2; *Corpus inscriptionum Latinarum*, III, p. 959; *Ephemeris epigraphica* II, p. 467.

(2) *C. I. L.* II, n. 1963.

(3) GARRUCCI, *Bullett.* cit. I, p. 181.

col silenzio almeno, a questa opinione; dappoichè nel citato supplemento ad Orelli annotossi soltanto: « De *auctore* et *proauctore* confer Marini *Pap. dipl.* 93 et 121, et Garruccium loco lecto » [1]). Il De Vit per converso, ha dichiarato che « *proauctor* videtur dici *qui pro auctore est*, sive secundus auctor, ut etiam dicitur; qui scilicet fideiussionem facit pro evictione rei ab altero venditae ». E porta in esempio appunto la nostra lapide, e i *due* citati papiri del Marini [2]). A queste interpetrazioni io potrei aggiungerne una terza anche più verosimile, affermando, che il *pro* serba qui *un significato sostitutivo di* **vice**, come in *proconsul*, *propraetor*, *promagister;* potendo benissimo avvenire, che l'acquisto d'un fondo non sia direttamente stipulato fra il compratore e l' *auctor*; ma coll' intermezzo d' un legittimo rappresentante, come p. e. nei casi di tutela. Qual nome avrà dunque, se non *proauctor*, il tutore, che per bisogni della sua amministrazione è costretto ad alienare un cespite del pupillo, o del furioso?

Quanto però con queste due ultime sentenze vadasi lungi dal vero, lo dimostrano i precitati papiri del Marini, i quali son *tre* e non *due*, che contengono il raro vocabolo in discussione; cioè l'89.mo, il 93.mo, e il 121mo. E basta rileggere il primo, perchè ad esso esattamente conformansi gli altri due. Porta la data del 587; e parlandovisi della vendita di alcune terre, vi è soggiunto: « *sicut optime maximeque sunt, et a meis auctoribus proauctoribusque meis, bono optimo et inconcusso iure possesse* (sic) *sunt* » [3]). Qui dunque è chiarissimo, come per *proauctor* altro non debbe intendersi, che il *predecessore dell' auctor*, nel senso istesso mostratoci da Suetonio quando, nel parlare di Claudio dice: « *Appium Coecum generis sui proauctorem* » [4]). Il Garrucci quindi ha bene e rettamente definito questo vocabolo; ma dietro un falso supposto, e dimostrando tutto il contrario coll'asserire, che da Tizia Flaccilla passò il dominio del fondo Vellano a Tillio Sassio, e perciò la medesima appellasi *proauctor*, ossia « *primo dante causa* » a quest'ultimo [5]). Ma il vero senso di

(1) Henzen, *Supplem. Orell.* nota al n. 6432.

(2) De Vit, *Lexicon*, s. v. Proauctor 2.

(3) Marini, *O. c.*, p. 138, n. 89.

(4) Suetonio, *Tib. Claudius*, XXIV.

(5) Garrucci, *l. c.* p. 181.

questo passo della epigrafe è per l'opposto: che il fondo *Vellano* non passò direttamente dalle mani di Tizia Flaccilla in quelle di Tillio Sassio, ma vi fu un erede, oppure compratore intermedio, dal quale fu venduto, ovvero donato a Sassio medesimo. Gl' istoniensi invece, si ebbero il fondo *Erianico* direttamente da P. Vaccio Vitulo, e perciò con giustizia lo appellano *auctor*; quello che non può fare Tillio Sassio, perchè nel marmo parlasi soltanto dell' epoca remota nella quale furono stabiliti i primi confini fra i due latifondi.

Giacchè per ultimo, è comparso in iscena anche l' ignotissimo vocabolo *proemptor*, non debbo tacere essermi impossibile approvare il De Vit, il quale con molta leggerezza gli ha donata la cittadinanza latina; e sì esso, come il Garrucci, han creduto poterne intendere il significato meglio di quell' alto intelletto del Marini, che dichiarò di non saperne affatto [1]). Garrucci, come sopra abbiam notato, gli dà un senso affine al *proavus*, al *prosocer*, ed al *proauctor;* ed il De Vit ricorre al suo consueto *fideiussor pro eo qui emit* [2]). Ma chi vorrà ponderatamente esaminare il documento originale non tarderà a persuadersi esservi di mezzo un grande equivoco. Leggesi nel relativo papiro: « *Ut charta testamenti suscepta f(uit) et testibus praesentibus ostensa, Johannis v(ir) c(larissimus) Proemptor d(ixit): in hac voluntate interfui in qua [agnosco anuli] mei signaculum quam superscriptionem meam, et infra subscripsi* » [3]). Qui dunque non è caso di compravendita; ma trattasi semplicemente d' un teste intervenuto con altri alla formazione legale d' un testamento. Il *Proemptor* quindi, altro non rappresenta, che un titolo onorifico dato a Giovanni, a simiglianza di quello dato al testimonio precedente Andrea Melminio, il quale appellasi *vir clarissimus defensor Civitatis Ravennae;* ed all' altro testimonio simile Bonifacio Pompulio, che dicesi *vir laudabilis et iterum Magistratus*. Il Marini non vide coi propri occhi il papiro originale, che fu trafugato a Parigi; ma dovè contentarsi della lezione pubblicatane dai Padri Maurini, senza potere per molti riguardi, esprimere sopra di essa il suo avviso. Ma

(1) Marini, *O. c.*, p. 253, nota 46: « *Non so che voglia significare questo vocabolo che non ritrovo altrove* ».

(2) De Vit, *Lexicon*, s. v. Proemptor.

(3) Marini, *O. c.* p. 113.

io, libero da ogni vincolo, affermo esservi massimo sospetto sulla veracità di lettura del vocabolo in discorso, il quale deve probabilmente emendarsi in *Protector*, *Praeceptor*, o cosa simile.

Parte storica. Dilucidata compendiosamente la precipua parte giuridica del nostro marmo, procediamo all' esame della sua parte storica, molto più ampia ed importante. Tre personaggi principali quivi appariscono: *P. Vaccio Vitulo*, *Tillio Sassio*, e *C. Elvidio Prisco;* occorre quindi escogitare e dichiarare chi essi fossero.

I nostri lettori avranno senza dubbio compreso, che il primo fra essi riguarda lo stesso individuo del quale dichiarasi servo *Custode*, l'autore della quietanza illustrata nei precedenti capitoli. Qui dunque abbiamo certezza dell' epoca nella quale vissero, ch' era quella degl'imperatori Ottaviano Augusto, e Tiberio. E può con fondamento congetturarsi che il fondo Erianico contenesse una fabbrica di terrecotte, che gli antichi soleano stabilire in tutt' i loro predî rustici che lo comportavano, i quali con essa venivano a crescere di valore [1]; e che perciò fu data preferenza alla pasta argillacea nella formazione di esso ricevo, perchè poco o nulla veniva a costare al figulo, cui venne probabilmente rilasciato, per documento della soddisfazione del fitto. Volgiamoci ora a Tillio Sassio.

Nelle celebri tavole degli *Atti dei fratelli arvali* di Roma, comparisce ai tempi di Nerone un Q. TILLIVS SASSIVS, il cui nome, dice il Marini « *incontrasi in altre tavole arvaliche; non però mai in alcun libro degli antichi* [2]). E lo Henzen che le ha recentemente riprodotte in separato volume, e nel *Corpus inscriptionum Latinarum*, non ne ha saputo di vantaggio [3]). Io però, alquanto più diligente, asserisco, che il *Tillius Sassius*, della lapide in discussione altro non è che il fratello Arvale onorato due volte del supremo *magistero*, ed una volta del *proflaminato*, in quel famoso collegio. La pruova certa sta nella concordanza de' tempi, e nella perfetta unifor-

(1) Borghesi, VIII, p. 551.

(2) Marini, *Atti de' fratelli Arvali* p. 124 sg.

(3) Henzen, *Acta fratrum Arvalium* p. LXXXVII e seg.; *Corpus inscriptionum Latinarum* VI, p. 492 etc. Alquanto tardi ora, il Mommsen si è avveduto ch' esso è l' Arvale; ma non ne adduce la menoma ragione. *C. I. L.* IX, ad n. 2827.

mità del prenome, nome, e cognome in ambedue i documenti. Egli è vero che nel nostro marmo viene appellato compendiosamente *Tillius Sassius*; ma il suo prenome *Quintus* vien certificato da quello del suo liberto e procuratore Q. TILLIVS ERYLLVS [1]).

La cospicua famiglia de' Tillii, che fece ben parlare di se la storia, ebbe origine probabilmente dall' antichissima *Arpinum Volscorum*, ove trovansi le sue più vetuste memorie epigrafiche, nella persona d' un CN. TILLIVS, il quale fu ivi *edile*, cioè uno de' tre supremi magistrati annui che la governavano, verso il settimo secolo di Roma [2]). In tempi posteriori se ne rinvengono altre discendenze nelle città circostanti *Atina, Aquinum, Venafrum* [3]), ed anche in *Capua* [4]). Un suo ramo andò a trapiantarsi in Roma, ed eravi in distinto grado sociale; dappoichè un *Q. Tillius* venne scelto da Giulio Cesare per suo legato nel 706, poco prima della pugna di Farsaglia, e fu spedito in cerca di viveri col capuano L. Canoleio [5]). Caduto poscia in disgrazia, fu esiliato; e per tal circostanza i congiurati del 710 ebbero agio di subornare un fetido ubbriacone di lui fratello, nomato *Tillius Cimber*, ch' era senatore, e fra i partigiani familiarissimi di Cesare [6]). Costui dunque ebbe ordine di aggredire, prima di ogni altro, il Dittatore agl' idi di Marzo, col pretesto di chiedergli grazia pel fratello; ma avutane ripulsa, com' era preveduto, gli afferrò violentemente la toga trascinandone in basso le ampie pieghe, e lasciandogli per tal guisa scoverto ai pugnali, gli omeri, il collo, e la regione del cuore [7]). Consumato l' assassinio, per sottrarsi all' ira popolare corse in Bitinia, provincia anteriormente assegnatagli, e quivi occupossi ad organizzare una buona flotta in servizio del suo nuovo

(1) Cf. i versi 2-3 della epigrafe a p. 113.

(2) *I. N.* 4475 = 7254; GARRUCCI *Sylloge* n. 1542; *C. I. L.* IX, n. 5682. Notate la omofonia fra i *Tillii* e i *Tullii*, nella stessa *Arpino*.

(3) *I. N.* n. 4547 *etc.* 7244; 4716; 4717.

(4) *Bullett. della Comm. conservatrice. de'monum. in Terra di Lavoro*, 1875, p. 56

(5) CESARE, *B. C.* III, 42. Le antiche edizioni chiamavano mendosamente questo legato *Q. Titius;* ma i migliori manoscritti portano *Q. Tillius*, nome preferito nelle edizioni recentissime. Cf. MOMMSEN, ap. BORGHESI *Oeuvr.* I, p. 339, nota, 2.

(6) APPIANO, *B. C.* II, 113; PLUTARCO, *Brut.* XVII, 2; SENECA, *Epist* 83. Cf. *C. I. L.* I, p. 238, n. 1161.

(7) APPIANO l. c. 117; PLUTARCO; l. c. SUETONIO, *Divus Iulius*, 82.

partito [1]). Ed a capo di essa lo vediamo l'autunno dell' 812 nella marina presso *Filippi* soccorrere alle legioni di Bruto e Cassio, dopo avere con uno stratagemma militare evitato l'incontro della flotta avversaria comandata da C. Norbano [2]). Dovè quindi colà perire, o non molto dopo; noto essendo, che di tutt' i percussori di Cesare neppur uno fu perdonato dalla Nemesi [3]). Cessano poscia in Roma le notizie di questa famiglia, per ricomparire circa l' 815 (=62 d.C.) nella persona dell'Arvale sopra memorato e con esso estinguersi nell'anno 884 (=91 d.C.) [4]).

Ci resta ora a fare la nostra conoscenza con *C. Elvidio Prisco*, e ad entrar secolui nel campo principale della storia, che abbiamo impresa a narrare. Chi era dunque quest' uomo così stimato da tutti, da essere scelto per arbitro in una grave controversia di latifondi?

La più antica memoria della famiglia *Elvidia* trovasi presso Cicerone nella celebre aringa *pro Aulo Cluentio*, recitata nel 668 di Roma. Narra quivi l'oratore, come in favore di questo suo oppresso cliente « **Boviano, totoque ex Samnio,** *tum laudationes honestissimae missae sunt, tum homines amplissimi nobilissimique venerunt. . . Quam vellem praesentem posse* **P. Helvidium Rufum** *equitem romanum omnium ornatissimum nominare! qui quum huius causa dies noctesque vigilaret,* **et quum me hanc causam doceret,** *in morbum gravem periculosumque incidit: in quo tamen non minus de capite huius, quam de sua vita laborat* » [5]). Il casato dunque era fra i cospicui, perchè di grado equestre; e se Rufo potè ammaestrar Cicerone sulle parti più minute e recondite di questa causa, dovea senza dubbio dimorare in *Larinum*, o in qualche città vicina, per poter essere in così stretta relazione colla famiglia de' Cluenzii. Con mirabile accordo quindi vediam comparire nel marmo di Cam-

(1) Appiano, l. c. III, 2.

(2) Appiano, l. c. IV, 102; 105.

(3) Suetonio, *C. Iulius Caesar*, LXXXIX.

(4) *C. I. L.* VI, p. 589. Abbiamo inoltre ne' fasti consolari del Borghesi *M. Tillius Frugi*, suffetto nell' ultimo quadrimestre dell' 838, e che trovossi con Tito nell'823 alla espugnazione di Gerusalemme, come Legato della XV *Legione Apollinare*; ma studii recenti han dimostrato che il cognome di questo personaggio era *Tittius*, e non *Tillius*. Cf. Renier, *Mém. de l'Acad. des inscript. et bell. Lettr.* tom. XXXI, 1, p. 45, seg.

(5) Cicerone, *Pro A. Cluentio*, LXIX.

pomarino i nomi di *Elvidio Prisco* e *Tillio Sassio,* ed in Cicerone quelli di *Elvidio Rufo,* e di *Sassia,* impudicissima e scelleratissima madre di Aulo Cluenzio. Perlochè, la origine di questa famiglia Elvidia dai luoghi del Sannio in vicinanza dei Frentani,sembra bastantemente assodata; ed a suo luogo ne parleremo con maggior precisione.

L'epoca nella quale fu incisa la nostra epigrafe, può con sufficiente criterio riferirsi all'impero di Nerone, sì perchè chiama *libellum vetus* un documento del 772, come per la mancanza delle nuove lettere alfabetiche di Claudio, e più di tutto per la notizia, dataci dalle tavole arvaliche, del tempo in cui fioriva Tillio Sassio. Ma un'altra epigrafe che ho visto murata in alto nella facciata della chiesa di S. Pietro e Paolo in Chieti, conferma questo fatto, e ci dona altre preziose notizie sulla casa degli Elvidii. Eccone la descrizione [1]:

M · VETTIVS · MARCELLVS · PROC · AVGVSTORVM
ET · HELVIDIA · C · F · PRISCILLA · MARCELLI · S · P · F .

Tutti gli scrittori che ne han parlato, ricordano in proposito il seguente passo del vecchio Plinio: « *anno Neronis principis supremo. . . pratis oleisque, intercedente via publica, in contrarias sedes transgressis, in agro Marrucino, praediis Vectii Marcelli res Neronis procurantis* » [2]. E lo stesso ripetesi in altro luogo del medesimo scrittore, coll'aggiunta, che Marcello era « *e primis equestris ordinis* » [3]. Questo personaggio adunque viveva ed era nel suo impiego nell'821 (=68 d. C.), anno della uccision di Nerone; e la Elvidia Priscilla figlia di Gaio, sua consorte, fu senz'alcun dubbio generata dall'Elvidio in discorso; noto essendo l'uso di conferire alle figliuole (*primogenite* io avverto prima di ogni altro) il cognome paterno in-

(1) CAMARRA, *De Teate antiquo*, p. 67 (Roma 1651); *I. N.* 5311; *C. I. L.* IX, n. 3019.

(2) PLINIO, *Hist. natur.* II, 85, 2. I vasti dislocamenti di suolo verso l'Adriatico, in quella regione, senza causa di tremuoto, sono frequenti anche ai nostri giorni; ed un simile fenomeno produsse, pochi anni indietro,la terribile catastrofe di *Castel Frentano*.

(3) PLIN., *l. c.* XVII, 38, 4.

flesso in diminutivo [1]). Il nostro marmo però, viene a suscitare una grave difficoltà; importando sapere se Marcello esercitava carica pubblica, ovvero amministrava i beni privati dell'imperatore; e come mai avrebbe potuto in lapide monumentale, qualificarsi PROCVRATOR AVGVSTORVM che accenna a Sovrani viventi, quando ognun sa, che i primi due imperatori insieme regnanti col titolo di Augusti furono M. Aurelio e L. Vero, molti anni dopo. Per riguardo alla qualità della carica, io reputo che Marcello fosse stato semplicemente *procurator rerum privatarum* di Nerone, secondo accenna il passo di Plinio; perchè altrimenti avrebbesi dovuto specificare nel marmo la provincia ove tal procura esercitavasi, come consta da molti esempî. Non dissimulo che la cura de' beni privati imperiali solea ordinariamente conferirsi ai liberti [2]); ma ciò non esclude l'adibizione di cittadini ingenui, distinti per probità, o per altri requisiti; e ne abbiamo luculento esempio nel seguente marmo illustrato dal Borghesi [3]):

*pa*N T H E O
AVG · SACRVM
T · I V L I V S
SATVRNINVS
PROC · AVGVSTOR
ET · FAVSTINAE · AVG

Qui pertanto, dice il sommo archeologo, non trattasi d'un ufficiale che amministra le rendite imperiali in qualche provincia; « *ma d' un semplice intendente del patrimonio privato di M. Aurelio, di sua moglie, e del suo fratello adottivo L. Vero* » [4]). Ciò premesso, io sostengo che il marmo teatino non può giudicarsi posteriore a Nerone per più ragioni; ma precipuamente perchè, cessata la temenza di quel mostro, nè Vezzio, e molto meno Priscilla, avrebbero in monumento pubblico consacrato un vocabolo che avesse potuto interpre-

(1) Marini, *Arvali*, p. 239, nota 46. E quivi son citati varî epigrafisti che ne recano esempî, come Reinesio, Salmasio, Noris, Fabretti, e Walchio.

(2) Eckhel, *Doctrina nummorum veterum*, tom. IV, p. 250.

(3) Borghesi, VII, p. 522.

(4) Borghesi, l. c. p. 522-23.

tarsi come allusivo a colui che tanto danno arrecò alla famiglia Elvidia, come appresso vedremo. Ed inoltre annunzio, che un ottimo mezzo esiste per ispiegare con qual ragione Vezzio Marcello potè senza equivoci intitolarsi *procurator Augustorum*, sotto l' impero di Nerone. Fa d' uopo cioè ritenere, ch'egli non solamente avesse amministrato il privato patrimonio dell'imperatore; ma quello puranco della di costui madre Agrippina, la quale pel matrimonio con Claudio avea legalmente acquistato il titolo di Augusta. Sappiamo dalla storia, come Nerone fosse ricco di beni privati, sì per la eredità paterna, come per le altre di Passieno Crispo suo padrigno, e di Domizia Lepida sua zia, che fece avvelenare, benchè decrepita, nell'812, onde impadronirsi sollecitamente de' suoi predî di Baia e di Ravenna [1]). Nè Agrippina era mendicante; constando invece che le sue ricchezze erano poco minori di quelle del figlio [2]), il quale nei primi anni d' impero « *matri summam omnium rerum publicarum* **privatarumque** *permisit* » [3]). La è dunque una significazione affatto nuova, e che invano cercherebbesi ne' migliori Lessici, questa ch'io propongo del vocabolo *Augustorum*, adoperato come compendio genuino, come sinonimo di *Augusti et Augustae;* e la dimostrazione del suo uso convien trovarla nel chiaro fonte della scienza numismatica.

Presceglieremo all' uopo, per amore di brevità, tre sole medaglie esenti da qualunque sospetto di viziosa interpretazione, perchè coniate quando non eravi in Roma, che un solo imperante [4]).

1.ª IVLIA PAVLA AVG. *Busto della Giunone di Paula, rivolto a destra.*

℞. CONCORDIA AVGG. *Dea Concordia seduta a sinistra, con patera, e duplice cornucopia.* Denario [5]).

(1) Dione, LXI, 17; Suetonio, *Nero Claud.* VI; XXXIV.

(2) Tacito, *Ann.* XIII, 13.

(3) Suetonio, l. c. IX.

(4) La teorica affermante che le immagini imperiali nei nummi non rappresentano gl' individui, ma i lori genii, è mia; non essendo stata finora, per quanto conosco, proposta da alcuno. Le ragioni che la sostengono, sono sviluppate in altro lavoro.

(5) Cohen, *Médaill. impérial.* tom. III, p. 548, n. 5.

2.ª SALL BARBIA ORBIANA AVG. *Busto diademato della Giunone di Orbiana, rivolto a destra.*

℞. CONCORDIA AVGVSTORVM. *Il Genio di Alessandro Severo laureato, e togato, in piedi, con un volume nella sinistra, congiunge la sua destra con quella della Giunone di Orbiana stolata e velata, che gli sta dirimpetto. Nell' esergo*: S C. Sesterzio [1]).

3.ª SABINIA TRANQVILLINA AVG. *Busto diademato della Giunone di Tranquillina, a destra.*

℞. CONCORDIA AVGVSTORVM S C. *Tipo simile al precedente; ma relativo al Genio di Gordiano Pio, ed alla Giunone di Tranquillina.* Sesterzio [2]).

Niuno, fra i latini scrittori che ci son rimasti, reca lo esempio del vocabolo *augustorum* coll' ora esposto significato; e solo presso alcuni poeti se ne rinvengono degli analoghi. Così Stazio e Claudiano adoperarono la voce *domini* nel senso di maschio e femmina riuniti [3]); e prima di essi Virglio avea scritto [4]):

> Est mihi namque domi pater, est iniusta noverca;
> Bisque die numerant ambo pecus, alter et haedos.

Sopra di che, nota Servio [5]): « **alter et haedos.** *Male quidam privignum accipiunt.* **Alter** *enim de duobus diximus, non de tribus: unde* **alter** *de noverca intelligamus. Nec nos moveat quòd* **alter** *dixit de femina. Nam et in subauditione ponuntur ea, quae non possumus dicere et scimus:* **quia, quotiens haec duo genera iunguntur, masculinum praeponderat feminino** ».

Ognuno dunque facilmente vorrà riconoscere l' importanza degli addotti documenti per la proposta quistione, ed in conseguenza giustificare la regolarità della espressione compendiosa preferita da Vezzio Marcello, per brevità di spazio, nella lapide teatina. La quale con ciò viene ad essere determinata da un' epoca compresa fra l' ottobre dell' 807, quando avvenne lo avvelenamento di Claudio, e il marzo

(1) COHEN, *O. c.* IV, p. 76, n. 12.

(2) COHEN, *O. c.* IV, p. 172, n. 4.

(3) STAZIO, *Silv.* II, 2, vs. 107; CLAUDIANO, XXXV, 2, vs. 314-15.

(4) VIRGILIO, *Buc.* III, vs. 33-34.

(5) SERVIO, *ad Virg. l. c.*

dell' 812, allorchè risuonò il terribile materno grido: *ventrem feri!* [1]).

Assoluta questa discussione, ci troviamo però sempre daccapo colla necessità di sapere chi mai fosse stato il C. Elvidio Prisco della lapide di Campomarino. Ambrogio Caraba, che per il primo la descrisse, opinò essere il medesimo « *forse il genero del celebre Trasea Peto... se fu sua figlia Elvidia Priscilla moglie di Vettio Marcello* » [2]). Ed il Garrucci sforzandosi di corroborare in qualche modo questa sentenza, conchiuse parergli vero « *che la Elvidia Priscilla figlia di Gaio, moglie di Vettio Marcello, sia per l' appunto la figlia del celebre Stoico* » [3]).

Tal merce letteraria data per nuova, ma che in effetto era vecchia di oltre due secoli [4]), fu accolta dal Cavedoni, il quale, nelle annotazioni critiche al volume del Giornale ove fu inserita, non trovò errore od inesattezza storica da correggervi [5]). E naturalmente, neppure lo Henzen ed il Mommsen ebbero cosa da soggiungere [6]). Fa d' uopo adunque conchiudere, che questi Archeologi non erano allora in molta familiarità col classico volume delle *Inscriptiones domesticae* del Fabretti, dappoichè quivi, con documento epigrafico importantissimo, che a suo luogo riprodurremo, vien dimostrato come il grande Stoico non fu prenominato *Caius*, ma *Publius*, a simiglianza del suo antenato memoratoci da Cicerone [7]). Per conseguenza, considerata la perfetta coincidenza dei nomi e de' tempi, deve giudicarsi che Caio Elvidio Prisco altro non era, che il di lui

(1) Tacito XIV, 8. Dione, LXI, 13.

(2) Caraba, ap. Garrucci *Bull. Arch. Nap.* n. s. I, p. 181.

(3) Garrucci, *l. c.* p. 182.

(4) « *Si aliquis in virum ab uxore splendor manare possit, magnum certe ab Helvidia Priscilla Marcello nostro accessisse putarim. Gener enim cum a magno illo viro Helvidio Prisco delectus fuerit, magnae quoque virtutis fuisse credendus est.* » Camarra, *O. c.* p. 176.

(5) Cavedoni, *Osservazioni al 1.° anno del presente Bullettino: Bull. Arch. Nap. n. s.* II, p. 89-93.

(6) Henzen, *Supplem. ad Orelli*, note al n. citato 6432. Recentissimamente il Mommsen avendo riprodotta questa epigrafe nel volume IX del C. I. L. n. 2827, come sopra abbiam cennato, definisce la quistione nel modo che segue: « *Helvidius Priscus potest esse tam praetor a. 70, quam pater eius filiusve* ». Il lettore giudichi.

(7) Fabretti, *Inscriptiones domesticae*, p. 97, n. 315. Cf. p. 173-74.

vecchio genitore; e tutto concorre a confermarlo. Prescindendo dalla considerazione, che un *arbitro compromissario* in quistione di così grave momento, qual era quella de' latifondi, dovea essere persona venerabile non solo per probità, ma benanco per età matura, madre de' retti giudizii, convien riflettere, come il possedere una figlia già maritata ne' primi anni dell' impero di Nerone, non può affatto convenire allo Elvidio filosofo, il quale in quei tempi era un giovine di età e di grado questorio, come c' insegna Tacito, e come meglio in seguito sarà da noi dimostrato. Trattasi dunque evidentemente del padre. Egli oltre di *Publio*, e di *Priscilla*, dovè dare in luce un primogenito, ed in forza della legge del 514 [1]) imporgli il suo stesso prenome *Caius*. Ebbene, anche di questo trovasi memoria nel seguente marmo rinvenuto *ad divi Pastoris*, cioè al miglio decimottavo della *via prenestina* [2]):

C · HELVIDIO

C · F · ARN

PRISCO

Costui dunque erasi situato in Roma insieme col germano Publio, e probabilmente uscì di vita nell' adolescenza; ma è preziosissima la menzione della tribù *Arniense* cui era ascritto, perchè lo addimostra nato nella regione de' Marrucini, o de' Frentani, ove appunto vediamo comparire il padre omonimo. E non può sostenersi che la epigrafe sia riferibile a quest' ultimo, perchè lo vieta espressamente un'altra, veduta dal Lipsio in Roma negli *Orti Carpensi*, del seguente tenore [3]):

(1) Mai, *Dionis excerpta*, in *Nov. coll. script. vet.* Tom. II, p. 541. Cf. Borghesi, III, p. 208-209; nè vi adagiate all' assurda nota del Mommsen, che nega arditamente un fatto dimostrato dal Borghesi, e confermato dalla epigrafia universa.

(2) Fabretti, *O. c.* p. 174, n. 337.

(3) Grutero, *Thes. Inscript. lat.* 952, 6. La parola BARNALVS del 2.° rigo nella edizione Gruteriana, deve emendarsi in BARNAEVS; e tal cognome è derivato da *Barna* Città del Ponto, sita nel luogo dell'attuale *Varna* sul Mar nero. Cf. *I. N.* 3674.

Q V I R I N I A · M V S A
C · HELVIDIVS · C · Ɔ · L · BARNA[E]VS
A · TITIVS · A · L · PHILARGYRVS
TITIA · C · L · GLYCERA
IN · FR · P · XIII · *In* · AGR · P · XVIII

Notate nell'insigne monumento, la postura di tutt'i nomi in caso retto, secondo l'uso de' buoni tempi, che difficilmente accordasi con quello dell'epoca Neroniana, o posteriore. E considerate poscia, come il secondo di quest' individui si nomina *Caius Helvidius, Caii et Helvidiae libertus, Barnaeus*, ed accusa così la sua dipendenza da un fratello e da una sorella di casa Elvidia stabilita in Roma, i quali sono, colla massima probabilità, il giovine Caio della epigrafe precedente, e la sua germana Elvidia Priscilla, sposata a Vezzio Marcello.

Abbiam preso le mosse alquanto da lungi, ma con buon frutto, perchè sonosi raccolti e discussi documenti importantissimi per la genealogia e per la storia del nostro Elvidio Prisco, del quale si è assodato ancora il prenome *Publius*, che non trovasi memorato da veruno degli storici conosciuti. Ora può anche congetturarsi, che se il suo padre prenominossi *Caius*, anche l'avo ebbe l'istesso prenome, il quale era perciò inerente allo stipite di famiglia. È dottrina del Borghesi « *che ogni famiglia aveva una predilezione per certi prenomi dei quali unicamente prevalevasi* » [1]); ed io soggiungerò che alcuni di questi soleansi benanco rifiutare di comune accordo, allorchè fossero stati disonorati. Così i membri della nobilissima gente Claudia non più fecero uso del prenome *Lucius*, perchè due fra i Claudii che lo portarono, subirono condanne di ladro e di omicida [2]). Terrem nota inoltre dell' altro avvertimento Borghesiano, che « *il cognome* **Secondo** *sembra fuori quistione esser provvenuto dall' ordine di nascita* » [3]). Convien poscia che ci rechiamo col pensiero ad Atene, onde raccogliervi altre memorie onorevolissime della

(1) Borghesi, II, p. 28.
(2) Suetonio, *Tiberius Nero*, I.
(3) Borghesi, II, p. 76-77.

Elvidia famiglia. Tre documenti, per quanto mi è noto, sonosi quivi finora discoverti, relativi alla medesima. Il primo è un catalogo di *efebi* inciso fra gli anni 896-98 (=143-45 d.C.), ove leggesi, insiem cogli altri, il nome di Ἑλβίδιος Μάξιμος [1]. Il secondo è una gran tavola pertinente agli anni 945-46 (=192-3 d.C.); la quale ci porge la gratissima notizia che in que' tempi era Arconte di quella città un *Caio Elvidio Secondo*, della tribù *Pallenense*: Ἐπὶ ἄρχοντος Γαΐου Ἑλβιδίου Σεκούνδου παλληνέως [2]. Il terzo poi, viene a conferma del precedente, ed era inciso in un' erma rinvenuta nel teatro di Bacco [3]:

ΓΑ ЄΛΒΙΔΙΟΝСЄΚΟΥΝ
ΔΟΝΠΑΛΛΗΝЄΑ
ΑΡΧΟΝΤΑ
ЄΠѠΝΥΜΟΝ

Dai nomi di questo personaggio, benchè fiorito in epoca tarda, possiamo legittimamente dedurre, che il *Caio Elvidio Prisco* della lapide di Campomarino, ovvero qualche suo antenato omonimo, ebbero un fratello cadetto, appellato per l'ordine di nascita, *Caio Elvidio Secondo*, il quale emigrò in Grecia e stabilissi in Atene, ove prosperò e propagossi in famiglia distinta. Ed è probabile che si fosse fatto ascrivere alla 12.ma tribù nel Pago Παλλήνη, per la omonimia colla città di *Pallanum* ne' Frentani, la quale manteneagli viva la dolce rimembranza del suolo natio. Bello è il vedere, come per lo spazio di circa dugento anni, il prenome *Caius* ed il cognome *Secundus* siansi religiosamente da padre in figlio diffusi e conservati. Il prenome fondamentale adunque della famiglia Elvidia nel Sannio, era *Caius*.

Restami ad evocare il ricordo d' una terza diramazione di essa, che usò il prenome *Lucius*; e questa par che, verso l'ottavo secolo di Roma, si trovasse già stabilita in Etruria nella città di *Blera*, ov'era

(1) *Corpus inscriptionum Atticarum*, n. 1113, *a*.

(2) *C. I. A.*, n. 1160, *a*. La tavola fu trasportata in Inghilterra, e conservasi nel Museo della Società Archeologica di Oxford.

(3) *C. I. A.*, n. 694.

anche in istato cospicuo, come può dedursi dal seguente marmo [1]):

L · HELVIDIVS · L · L
PHILARGVRVS
MERCATOR
BLERA
FVLVIA·Q·L·SPECVLa
CASTA · PIA · FRVGI
EVSEBES
IN · FRO · P · XIIX · S
IN · AGR · P · XIX

Da essa quindi, e da' suoi liberti, venne a propagarsi nell'alta Italia, cioè in Venezia ed in Verona [2]); ed a cagion di commercio, perfino sulle sponde meridionali del mar nero in Asia; dappoichè troviamo, come il Veronese L · HELVIDIVS THALLVS, fratello di L · HELVIDIVS MARCIANVS, dichiarasi NATVS AMASTRIAE PONTI [3]). Anche fra le aduste arene dell'Affrica ed in località diverse trovansi balestrati gli Elvidii, essendo quivi restata memoria di C · HELVIDIVS DATVS, di HELVIDIA PROCVLA, e di HELVIDIA MONNIS [4]) ove è notevole il prenome *Caius*, che ne accenna l'antica origine. Può dunque con ogni ragione asserirsi, che il nome degli Elvidii, ad onta delle persecuzioni e delle stragi che venne a soffrire, propagossi nelle tre parti del mondo allora conosciute: in Europa, in Asia, ed in Affrica.

Tali cose premesse, siamo in grado di farci più davvicino al protagonista della nostra istoria, e narrarne con ordine cronologico la nobilissima vita, e le dure pruove cui fu sottoposta per la malvagità degli uomini. Sarà questo il tema precipuo de' capitoli seguenti.

(1) *C. I. L.* VI, n. 9629. È duro lo ammettere col Garrucci, in epigrafe di questa età, un arcaismo assai più vetusto dell'E *pro* I, leggendovi SPECO per *Specola* in significato di *piccola spica:* Cf. *Sylloge* n. 1402.

(2) *C. I. L.* V, n. 2233, 3517; cf. p. 1075 ad n. 3565.

(3) *C. I. L.* V, n. 3467.

(4) *C. I. L.* VIII, n. 2567, 31; 3320; 8568. Recentemente è comparso anche un *A. Helvidius* nell' isola di Sardegna *C. I. L.* X, n. 7717.

CAPITOLO QUARTO

PUBLIO ELVIDIO PRISCO, figlio e nipote di *Caio*; *degno*, scrive Tacito, *di essere spesso richiamato alla memoria degli uomini* [1]), nacque in una città del Sannio, presso il confine de' Frentani, probabilmente l'anno 777 di Roma (= 24 d. C.); *restando con piena certezza esclusa ogni altra data posteriore.* Il nome della sua madre è ignoto. Ben per tempo fu dall' amoroso genitore inviato nell' eterna città, ove non ostante l'età tenera, applicò l' illustre intelletto ad altissimi studî, non per velare un ozio neghittoso colla magnificenza del nome, secondo l' uso dei più; ma per poter degnamente, con animo invitto, servir la patria nelle avversità di fortuna. Seguì le orme di que' maestri di sapienza i quali proclamavano: *esser soli beni dell'uomo le opere oneste, e soli mali le turpi;* e che la potenza, la nobiltà, e tutte le altre cose al di fuori dell' animo, nè fra i beni, nè fra i mali annoveravano [2]). Aggregossi dunque, non fra i vanitosi cultori teoretici; sibbene fra i più rigidi osservatori de' precetti della STOICA FILOSOFIA, la quale « *virtutum omnium disciplina est, quaeque in publicis simul et privatis officiis excellit* » [3]). Ma già la stolta invidia, incapace di ammirarlo e d'imitarlo, accusavalo di volersi elevare in fama, ultima Dea, cui sacrificano perfino i consunti nel culto della virtù [4]).

Un busto colossale di *Vesta* rinvenuto sulla vetta del monte Celio,

(1) TACITO, *Hist.* IV, 5: « *Viri saepius memorandi* ».

(2) TACITO, *ibidem*, IV, 5, 6: « HELVIDIUS PRISCUS, ... *ingenium illustre altioribus studiis, iuvenis admodum, dedit: non, ut plerique, ut nomine magnifico segne otium velaret, sed quo firmior adversus fortuita rempublicam capesseret: doctores sapientiae secutus est, qui sola bona quae honesta, mala tantum quae turpia; potentiam, nobilitatem, ceteraque extra animum, neque bonis, neque malis annumerant* ».

(3) AULO GELLIO, *Noct. Att.* X, 22.

(4) TACITO, *ibidem*: « *Erant quibus appetentior famae videretur, quando etiam sapientibus cupido gloriae novissima exuitur* ».

e che io ricisamente attribuisco all'unica famiglia Elvidia che avea possedimenti in Roma, reca la seguente epigrafe [1]:

VESTAE · SACRVM ·
ANTISTITI ·
PRAEDIORVM ·
HELVIDIANORVM ·

Essa ci rende noto il luogo preciso ove eran siti i predii urbani del nostro Elvidio, ed ove per conseguenza venne a stabilire la sua abituale dimora. Ma per qual ragione egli dichiarò Vesta *antecessore* delle sue possessioni? Una sola plausibile io ne trovo nelle pagine della storia. Narra Tacito, come sotto il consolato di M. Licinio Crasso Frugi, e L. Calpurnio Pisone (a.780=27 d.C.) destossi in Roma sul monte Celio un incendio straordinario che tutto distrusse; cosicchè l'imperatore Tiberio, ad onta della sua avarizia, prestossi a soccorrere largamente e con molta imparzialità i numerosi colpiti dalla sventura [2]. È quindi da presumersi, che in allora non poche aree di suolo e di macerie fossero state poste a pubblico incanto con minimi prezzi, ed offerta così, buona occasione al padre di Elvidio onde farvi acquisti importanti. E tanto più, in quantochè Roma era in quel tempo oppressa da terribile deficienza monetaria, causata dalle nuove leggi Tiberiane sull' usura, per le quali molti predii erano esposti in vendita a bassa ragione, senza che trovassero compratori [3]. Ecco dunque il congetturale e probabile motivo per cui Elvidio Prisco chiamò *antistite* de' suoi predii sul Celio la *Dea del fuoco*, e li pose sotto la di lei potente tutela.

Il luogo poi destinato all'estremo riposo di sua famiglia, era al miglio decimottavo della *via prenestina*, ove emerse la memoria funebre della sua prima consorte, che più oltre riprodurremo, e quella del suo fratello primogenito, che sopra abbiam riferita. Ma è ignoto se le sue povere ceneri poterono esservi trasferite da terra straniera; ed io ritengo più probabile che no.

(1) Fabretti, *I. D.* 694, 150; Orelli, 1390; *C. I. L.* VI, n. 788.

(2) Tacito, *Ann.* IV, 64. Cf. Suetonio, *Tib. Nero* XLVIII.

(3) Tacito, *Ann.* VI, 17.

Emancipato pertanto dal padre, e da lui dotato di cospicuo censo senatorio, era in grado di aspirare alle più alte cariche dello Stato. Dovette quindi, allorchè giunse all' età di diciotto anni, esordire col-l' esercizio di qualcuno fra i varî ufficî del *vigintivirato*, per potersi secondo il costume presentar candidato alla carica di *Questore*, non appena fosse pervenuto all' età legale.

Qui mi si mostra la buona occasione di tornar nuovamente, e con migliore sviluppo, sopra un importante problema di amministrazione romana. Occorre sapere *quale età fosse stata necessaria a' tempi imperiali, per potere esercitar la questura.* Non restandoci su questo tema alcuna dichiarazione precisa negli antichi storici, Giusto Lipsio pel primo, venne ad indicare l'età di *venticinque anni incominciati:* « *Opinor Augusti et deinceps aevo, fuisse annum vigesimum quintum, sed incipientem* » [1]. Questa sentenza fu adottata da tutti senza riserva; e basterà citare i sommi nomi di Eckhel [2], e di Borghesi [3]. Ma undici anni indietro, nel mio brano di *storia della moneta romana*, ebbi l' onore di proporre una opinione diversa, affermando che per la carica di questore, la legge emanata da Augusto esigeva solamente *ventiquattro anni incominciati* [4]. Confermo ora il mio ragionamento, soggiungendo, che la causa principale di errore ne' dotti miei predecessori sta nello aver dedotte *conseguenze maggiori delle premesse* da un passo di Dione ove narrasi, come fra i consigli che Mecenate largì ad Augusto per l' organamento del romano impero, eravi quello che stabiliva a venticinque anni l' età necessaria per essere ascritto all' ordine senatorio [5]. E constando che i questori aveano libero ingresso in senato, si conchiuse che anco l' età questoria esser dovea necessariamente la medesima. Non hanno però i prelodati archeologi ricordato, come l' unica autorità che poteva promuovere i cittadini dall' ordine equestre al senatorio, era quella del *censore* [6], il quale l' anno del lustro, all' ultima radunanza del senato nel mese di dicembre, *renunziava* i nuovi senatori, e li fa-

(1) Lipsio, *In lib. III. Ann. Taciti Excurs.* D. p. 309-10; p. 62 della edizione separata.
(2) Eckhel, *D. N. V.* V, p. 63.
(3) Borghesi, IV, p. 116; V, p. 201.
(4) *Giornale degli scavi di Pompei* 1872.
(5) Dione, LII, 20.
(6) Dione, LIII, 17.

ceva trascrivere nell' albo ch' era pubblicamente affisso nella curia [1]). Come dunque i soli comizii questorii poteano conferire al candidato vittorioso il grado di senatore? Gli davano forse il *diritto* ad esserlo nel più prossimo censo; ma il *fatto* immediato non mai. Lo facevano entrare in senato per ragion d' ufficio, e come potevano entrarvi i figli de' senatori; ma non già prender parte attiva alle deliberazioni del consesso; cosicchè tutta la loro autorità limitavasi ad aggiungere il proprio suffragio alle sentenze della pluralità, e perciò venivano appellati *pedarii.* Laonde io, contrariamente al Borghesi affermo, che poteasi non solo esercitar la questura, ma benanco la edilità ed il tribunato della plebe, senza essere aggregati all' ordine senatorio. Coloro soltanto che giungevano al grado di pretore, esser dovevano *senatori di dritto*, senza bisogno del censore, perchè altrimenti non avrebbero potuto inviarsi al governo delle provincie, od al comando delle legioni. Ed invero, quale massa di giovani senatori sarebbe venuta ad accumularsi entro dieci o venti anni, se tutt' i neo-questori fossero stati senz' altro senatori effettivi? Accortamente perciò il censo non eseguivasi che a lunghi intervalli, onde dar tempo alla morte di diradare le file del senato, ed alla miseria di renderne indegno qualche altro stuolo, oltre al vantaggio di potere introdurre in quel consesso persone già mature di età e di consiglio. Ed insegna la storia, che quando trattasi di elezione, o di destituzione di senatori, queste (salvo il caso di condanna giudiziaria) son sempre fatte dal principe *in qualità di Censore*, o dal suo collega in ufficio. Nè ci oppongano difficoltà le parole di Tacito, che nelle comuni edizioni portansi sotto la data dell' 805 (=52 d. C.): « *Laudati dehinc oratione principis qui, ob angustias familiares, ordine senatorio sponte cederent, motique qui remanendo impudentiam paupertati adiicerent* » [2]). Imperocchè, chiunque è dotato di buon senso e sa penetrare nello spirito della narrazione del grande storico, non potrà contraddire al parer mio, che l'addotto passo sia uno fra quelli che nel testo di Tacito non sta nel proprio posto; chiaro essendo, come non

(1) Dione, *Fragm. Peiresc.* 137, 2; LV, 3, Cf. Tacito, *Ann.* IV, 42.

(2) Tacito, *Ann.*, XII, 52.

poteva nell' 805 ritornare a galla una quistione ch' era stata già risoluta nell' 801, in occasione del censo. Bisogna quindi ritenere che tal periodo fu stralciato, per opera dei menanti, dallo alinea 25.mo del precedente libro XI degli *Annali*, e che, nell' originale sincero, era sito precisamente dopo le seguenti parole: « *Famosos probris quonam modo senatu depelleret anxius* (Claudius), *mitem et recens repertam quam ex severitate prisca rationem adhibuit, monendo secum quisque de se consultaret, peteretque ius exuendi ordinis: facilem eius rei veniam; et motos senatu excusatosque simul propositurum, ut iudicium censorum ac pudor sponte cedentium permixti, ignominiam mollirent* ». *Laudati dehinc* etc. ».

Ma per dare il colpo di grazia a quei veri o finti scettici che non mancherebbero di contraddirmi, piacemi addurre in conferma la positiva testimonianza di *Varrone*, conservataci da *A. Gellio*. « *Marcus autem Varro, in satira Menippea quae* Ἱπποκύων *inscripta est,* **equites** *quosdam dicit* **pedarios** *appellatos: videturque eos significare qui* **nondum a censoribus in senatum lecti erant, senatores quidem non erant;** *sed quia honoribus populi usi quidem erant, in senatum veniebant, et sententiae ius habebant. Nam, et curulibus magistratibus functi qui nondum a censoribus in senatu lecti erant, senatores non erant: et quia in postremis scripti erant,* **non rogabantur sententias, sed quas principes dixerant, in eas discedebant** » [1]. E reca poscia la formola dell' editto usato dai consoli nel convocare il senato: SENATORES · QVIBVS · QVE · IN · SENATV · SENTENTIAM · DICERE · LICET [2]. Per conseguenza conchiudo, che non può affatto applicarsi a definire l' età questoria il passo di Dione, addotto dal Lipsio: ἐς δὲ τὸ συνέδριον πεντεκαιεικοσιέτεις [3]; e che il maggiore indizio per conoscerla, ci viene dal classico luogo di Velleio Patercolo relativo alla questura di Tiberio, il quale, se la esercitò *cinque anni prima del tempo legale*, ed essendo in età di *diciannove anni* [4], mostra che solea conferirsi per ordinario *all' anno vigesimo quarto*. Ma è tempo omai di riedere al nostro Elvidio.

(1) VARRONE, ap. GELLIO, *N. A.* III, 18, (Bip.).

(2) *Idem, ibidem.*

(3) DIONE, LII, 20.

(4) VELLEIO PATERCOLO, II, 94. Cf. DIONE, LIII, 28.

Dopo il vigintivirato, l'uso romano richiedeva ne'giovani un primo addestramento alla pratica della milizia, cioè il *tribunato militare.* È ignoto se Elvidio lo ebbe, ed in qual legione e provincia, e quale fu il proconsole, o il legato che lo prescelse. Ma ch' egli avesse esercitato l'ufficio di questore, ci è testificato da Tacito [1]); e non vi è motivo per credere che non si fosse posto candidato, appena giunto all' età richiesta dalla legge; e che, con tanta fama di onestà, non fosse stato eletto immediatamente. E constando, com' egli fu ancora senatore mentre era nel *grado questorio*, sorge la giusta conseguenza, che la di lui questura non potette aver luogo posteriormente all'anno di Roma 801 (=48 d.C.), nel quale fu celebrato il censo dall'imperatore Claudio in compagnia di L. Vitellio. Per questa fortunata circostanza potè il giovine Elvidio, ne'principi dell'anno seguente 802, entrare nella curia non come ufficiale subordinato, ma come senatore effettivo. Nel nostro mondo però, di fronte al *bene*, sorge sempre il *male* a contrapporsi. Chi mai entrò di slancio in senato lo stesso giorno che Elvidio? *Eprio Marcello*, il suo accanito nemico, la iniquità personificata. Corruppe costui per danaro il secondo censore L. Vitellio uomo diffamato, e non solo fecesi ascrivere all' ordine de' senatori, ma col maggior grado di *uomo pretorio*, senza che prima avesse esercitata alcuna carica preliminare: *entrò*, come suol dirsi, *dalla finestra*. E per guadagnar tempo, non ebbe rossore di accettar l' effimero ufficio di *pretore d' un giorno*, che gli fu dato il 31 dicembre dell' 801, a causa della destituzione di L. Silano [2]).

Non debbo trasandar di narrare, come Elvidio, ne' primi giorni della sua questura, dovè a proprie spese esibire un pubblico spettacolo di combattimento de' gladiatori: imposizione nuova e senza esempio in tutt' i secoli precedenti. Imperocchè P. Cornelio Dolabella, appunto nel decorso anno 800, propose e fece votare in Senato una iniqua legge, giustamente stigmatizzata da Tacito, colla quale chiunque in tutti gli anni avvenire fosse stato eletto questore era tenuto, retribuire il popolo con tale barbaro divertimento [3]). Essa però

(1) Tacito, *Hist.* IV, 5.
(2) Tacito, *Ann.* XII, 4.
(3) Tacito, *Ann.* XI, 22; Suetonio, *Ti. Claud.* XXIV.

non ebbe vita che fino all' 807, nel quale venne abolita, non ostante la opposizione dell'allora potentissima Agrippina, che voleva rispettate tutte le leggi sancite da Claudio [1].

Un anonimo Scoliaste del poeta Giovenale, edito da Giorgio Valla nel 1486, ci dà importanti notizie ed aneddoti sulla questura di Elvidio. « *Hic*, egli dice, *tam industrius fuit, ut cum sub Nerone Achaiam quaestor administraret, civitates quaedam quas non adierat, inclamarent:* καὶ ἡμῖν πρέπον » [2]. Ma qui lo Scoliaste ha confusi al suo solito i due Neroni, perchè quello da lui citato non può essere che Claudio. La carica questoria ordinariamente esercitavasi un anno in Roma, ed il secondo in quella provincia prescelta dalla sorte [3]. Se dunque Elvidio ebbe la questura nell'801, dovè nella primavera dell' anno seguente 802 (=49 d. C.) recarsi in Grecia ad amministrarvi le pubbliche rendite, col titolo di QVAESTOR PRO PRAETORE PROVINCIAE ACHAIAE, [4]. Questa provincia era stata cinque anni indietro restituita al senato da Claudio [5]; e perciò veniva ad essere governata da un proconsole di grado pretorio, assistito da un questore. Sarebbe perciò utile il ricercare chi fu il supremo magistrato, in compagnia del quale, e sotto i cui ordini, il nostro Elvidio esercitò la questura provinciale.

Nel capitolo XVIII degli *Atti degli Apostoli* narrasi, come S. Paolo essendosi recato in Corinto per diffondervi la nuova religione, venne bentosto aggredito da' Giudei e tradotto avanti al tribunale del proconsole *Gallione*, per essere giudicato d'una falsa accusa. Ma l'onesto magistrato, conosciuta a colpo d'occhio l'innocenza dell'Apostolo, gli rese immediatamente la libertà, senza neppure permettergli di aprir bocca in sua difesa. Da questo fatto inviperiti i Giudei, e non potendo in altra guisa sfogarsi, diero di piglio ad uno de' principi della loro sinagoga appellato *Sostene*, affezionatissimo a Paolo, e trascinatolo di fronte allo stesso tribunale, lo batterono atrocemente. Gallione

(1) TACITO, *Ann.* XIII, 5.

(2) *D. Junii Iuvenalis, Saturarum*, ad V, vs. 36-37. Edizione di Berlino 1851. Jahn. p. 231. Nel codice di Valla leggevasi: αἰ ἡμεῖν πρέπον, ο πρέγον. Io adotto la emendazione di Barth.

(3) BORGHESI, I, p. 484.

(4) BORGHESI, *l. c.* Cf. *I. N.* 1879; *Corpus inscriptionum Graecarum*, n. 364, 1133, 1327.

(5) DIONE, LX, 24.

finse di non avvedersene, e gli lasciò fare. Ciò avvenne, soggiungono gli *Atti, un anno e mezzo dopochè Claudio ebbe espulsi i Giudei da Roma* [1]). Ora, per conoscere l'epoca precisa nella quale avvenne questa espulsione, non abbiamo altro fonte, che *Paolo Orosio*, il quale ci dice: « *Anno eiusdem (Claudii) nono expulsos per Claudium urbe Judaeos, Josephus refert* » [2]). Ma questa sua citazione non corrisponde colle edizioni, e coi codici di Flavio Giuseppe, che ci son pervenuti, perchè in essi si memora soltanto la espulsione giudaica eseguita da Tiberio [3]). O dunque Orosio consultò manoscritti più completi di questo storico, com'è probabile, ovvero prese equivoco intorno al fonte da cui detrasse tal notizia. Ciò non ostante però, la sua testimonianza serba un valore istorico, perchè non solo è consona cogli Atti degli Apostoli; ma è confermata benanco dal passo da lui riferito di Suetonio, il quale ricorda, come il predetto imperatore « *Iudaeos, impulsore Chresto, assidue tumultuantes, Roma expulit* » [4]). Ed è notevole come questo cronista, benchè in generale ometta le epoche precise di ciò che narra, pure, dall'ordine che segue, fa conoscere di essere avvenuto questo fatto ne' primi anni dell'impero di Claudio. Il marcio quindi della Orosiana narrazione non sta qui; sibbene nella cronologia che l'accompagna, la quale in varî punti di questo capitolo è ben disforme da quella degl'istorici maggiori. Così il fenomeno della emersione d'una nuova isola presso quella di *Thera* lo pone avvenuto nel quinto anno di Claudio, cioè due anni prima dell'epoca stabilita da Dione [5]); ed il fatto della fame soffertasi in Roma nell'804, secondo Tacito [6]), viene qui anticipata anche di un anno. Un'altra pruova infine, che Orosio non solo *antepone*, ma *pospone* benanco le epoche del suo racconto, sta nello avere attribuita la spedizione di Claudio in Brittannia all'anno *quarto* del costui impero, mentre Dione a chiare note afferma, che la medesima ebbe luogo nel 796, ossia al *terzo* anno dell'impero suddetto [7]). Se dunque la cronologia Orosiana posticipò, nell'istessa guisa, di un

(1) *Atti degli Apostoli*, XVIII, vs. 1, 2, 12, 16, 17.

(2) OROSIO, *Hist.* VII, 6.

(3) FLAVIO GIUSEPPE, *A. I.* XVIII, 3, 5.

(4) SUETONIO, *Tib. Claud.* XXV.

(5) DIONE, LX, 29.

(6) TACITO, *Ann.* XII, 43.

(7) DIONE, LX, 19-21; 67.

anno l' epoca della espulsione de' Giudei, e quindi nel passo surriferito l' « *anno eiusdem nono* » deve emendarsi in « *octavo* », avrem trovato per la compagnia del nostro Elvidio, un proconsole non indegno di lui. Imperocchè sapendosi che l' assunzione di Claudio al potere ebbe luogo il dì 24 gennaio del 794, sarà chiaro che l' ottavo anno del suo dominio viene a cadere nell'801; ed aggiungendo a questo, senza calcolarlo per intero, i diciotto mesi posteriori indicati dagli Atti apostolici, ne risulta che il proconsolato di Gallione e la venuta di S. Paolo a Corinto accaddero precisamente nell' 802, epoca, come abbiam detto, della questura provinciale di Elvidio Prisco [1]).

Questo *Gallione* altro non era, che il celebre *M. Anneo Novato*, fratello maggiore di Seneca, chiamato per causa di adozione *L. Iunius Annaeus Gallio.* Coltivava anch' egli le stoiche dottrine, ed era dotato di sovrumana bontà e dolcezza [2]). A lui rivolge Seneca il discorso in tutto l' aureo libro « *de vita beata* »; e per di lui richiesta compose il ragionamento « *de ira* » [3]). Narrasi che stando in Acaia, ed essendo assalito da febre, corse subito ad imbarcarsi ed a cangiar residenza, sclamando che il morbo non era nel suo corpo, ma nel luogo in cui dimorava [4]). Forse ebbe a mente il gran precetto igienico: *fuge coelum in quo aegrotasti.* È notevole come niun documento epigrafico che lo riguardi siasi ancora rinvenuto, o per lo meno, che niuno abbia saputo con precisione indicarlo. I miei studî però mi han posto in grado di annunziarne ora la prima comparsa, in uno fra i più importanti libelli pompeiani, cioè nell' *apoca* rilasciata a *Cecilio Giocondo* da *P. Alfeno Varo*, personaggio storico ben noto, che nell' 822 giunse al grado di *Prefetto del Pretorio*, ma fece turpe fine [5]). Nelle due prime linee di essa, che recano la data del ricevo, si lesse dal primo editore: A MARCELLO L IVNIO COS || VI K SEP-

(1) TILLEMONT mette questa venuta dell' Apostolo in Corinto, verso l' anno 806 (=53 d. C.): *Histoire des Empereurs*, tom. I, p. 337 (Venise 1732). Ma la sua opinione ha cattivo fondamento.

(2) SENECA, *Ad praef. lib. IV quaest. natur.* 9, 10, 11.

(3) SENECA, *De ira* I, 1: « *Exegisti a me, Novate, ut scriberem quemadmodum posset ira leniri* ».

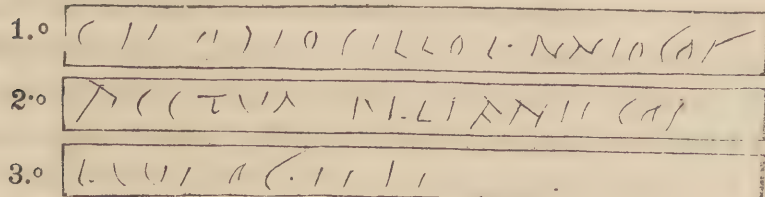
(4) SENECA, *Epist.* 104, 1.

(5) TACITO, *Hist.* II, 29; 43; III, 36; 55; IV, 11. La sua nomenclatura lo dimostra discendente dalla celebre famiglia di consoli e giureconsulti.

TEMBRES; e nella linea penultima, che rinnova la data istessa, fu letto ancora: ACCTVM (*sic*) IVNIANO COS. E finalmente in principio della copia esteriore scritta nella quinta pagina, trovossi pure ripetuto: L IVNIO C.......... || ... K SEPT [1]). Sopravvenuto però lo Zangemeister a descriver nuovamente tutt' i libelli, per incarico dell' Accademia delle Scienze di Berlino, fu da costui rigettata la lezione A MARCELLO, come ci avverte il Mommsen [2]), e similmente l'altra IVNIANO [3]), senza peraltro indicare quel che debba sostituirvisi, e neppure chi sia il *L. Iunius*, la cui comparsa è certa e confermata. In questo stato di cose, per tentare di risolvere il problema, ho voluto recentemente esaminare le tabelle originali; e qui sottopongo i *fac-simile*, che ho disegnati, sì delle due linee controverse, come dell' altra esistente a capo della pagina quinta. Osservo però, che le pagine di questo trittico (salvo la 4.ª) furono tutte cerate a simiglianza degli altri libelli, e non già scritte totalmente con inchiostro, come si è creduto, e come anch' io ritenni prima di averle esplorate. Nel mio disegno ho scrupolosamente riprodotte le linee graffite visibili ad occhio nudo, e confermate dalla lente; memore del Borghesiano precetto il quale dichiara essere obbligo del copista ripetere ciò che vede, e non mettere per esistente il risultato delle sue congetture [4]).

1.°

2.°

3.°

Leggo dunque nel 1.° rigo: C . . . . IO SILLO L IVNIO CoS, graffito il tutto con molta chiarezza. Il cognome del primo magistrato, era probabilmente SILVS; dappoichè la viziosa ortografia dello scrittore solea spesso reduplicare le consonanti. Nel 2.° rigo poi, sono dalla ne-

(1) DE PETRA, *Le tavolette cerate di Pompei*, p. 72, n. 115.

(2) MOMMSEN, *Giorn. degli scavi di Pompei*, 1879, p. 104.

(3) *Idem, ibidem*, p. 109.

(4) BORGHESI, III, p. 82.

cessità filologica costretto a leggere ACCTVM [GA]LLIONII COS , non ostante che a primo aspetto pare vi sia scritto IVLIONII, locchè è impossibile. Ma considerando che dopo l' ACCTVM esiste lo spazio per una lettera, il quale deve riempirsi, reputo cosa giusta supplirvi un G e riguardare come avanzi d'un'A le due linee seguenti, ad onta che la prima di esse conservi una direzione molto verticale. La L consecutiva, manca dell'asta inferiore orizzontale; ma vi è spazio per contenerla. È curioso inoltre in questo rigo l'osservare, come Alfeno stava per commettervi un secondo errore, avendo tracciato le due prime aste d'una N, dopo l'I; ma avvedutosene in tempo, si emendò descrivendo un O quadrato mediante un'altra linea posta in luogo opportuno. Il 3.° rigo finalmente mostra chiaramente graffito: L IVNO C · . . . . Noto però, che della lettera N resta visibile solo la prima asta; ma lo spazio fra essa e l'O è così ristretto, da escludere onninamente l'I necessario per formare il retto vocabolo richiesto : IVNIO. La consecutiva C maiuscola accompagnata dal punto, è certissima, e conferma quella iniziale del 1.° rigo. Seguono poscia altre linee, una delle quali prolungasi bene in alto; e quindi altro spazio con tracce indecise di scrittura. Perlocchè possiamo in questo rigo, col confronto precedente, leggere e supplire: L IVN[I]O C ·. . . [IO SILLO CoS]. Abbiamo dunque la grata sorpresa di vedere qui memorato il nostro *Giunio Gallione*, e la sua elevazione al consolato suffetto. Il vedersi nell'802 giunto al proconsolato pretorio un fratello germano di quel *Seneca*, che appunto in tale anno fu richiamato dall'esilio e dato per maestro a Nerone, fa supporre *a priori*, che niuno ostacolo gli si fosse frapposto dalla Corte imperiale per giungere, come di giustizia, al consolato. Ma che in effetti lo avesse conseguito, vien testificato da Plinio nel passo ove, parlando della utilità de'viaggi marini per gli affetti da tisi, o da emottisi, soggiunge: « *sicut proxime* ANNAEUM GALLIONEM *fecisse* **post consulatum** *meminimus* » [1]). L'epoca precisa ne è finora rimasta ignota; ed il nostro Borghesi, ne' suoi *Fasti consolari* inediti, non potè che indicarla alla lontana: « *sub Nerone, forte ante ann.* 812=59 ». A me sembra però debba riputarsi bene anteriore all'anno

(1) PLINIO, *H. N.* XXXI, 33, 1.

nel quale ebbe i fasci Seneca, che gli era minore di età e di carriera; non essendovi ragione per ritardarsi a Gallione questa dignità più di qualche anno dopo il suo ritorno dall'Acaia. Ma torniamo alla nostra istoria.

La più importante fra le provincie lasciate all' amministrazione de'Cesari, era certamente la *Siria*. Essa, *maioribus reservata,* solea darsi in governo agli uffiziali più benemeriti [1]), i quali, giusta la costituzione Augustea, portavano il titolo di *Legati Augusti pro praetore,* col dritto del pugnale [2]). Ma quanto tempo colà durava il loro governo legale? Niuno lo ha detto espressamente; ed io posso solo dedurre, che nei casi ordinarii *non era minore d'un lustro,* dal calcolo degli anni ne' quali vi risiedettero alcuni de' suoi Presidi conosciuti. Ora avvenne, che il celebre giureconsulto *C. Cassio Longino* preposto nel 798 all'amministrazione di questa provincia, in sostituzione di *C. Vibio Marso* [3]), avendo terminato il suo quinquennio nell'802, ebbesi un successore nella persona del casinate *C. Ummidio Durmio Quadrato,* il quale dovette, secondo l' uso, imbarcarsi per questa destinazione verso la primavera dell' 803. E spettando a lui la nomina dei comandanti le legioni che colà stanziavano, prescelse per una di esse il suo quasi compaesano Elvidio Prisco, non ostante che fosse di semplice grado *questorio.* Il comando in capo delle legioni solea ordinariamente conferirsi ad uomini *pretorii;* ma il Borghesi ha più volte osservato, come almeno fino ai tempi di Vespasiano, bastava per ottenerlo di esser senatore [4]), e, trattandosi di persone illustri, era sufficiente di avere esercitata solamente la questura, siccome avvenne a Tito figliuolo di Vespasiano, per testimonianza di Suetonio [5]). Ecco dunque il nostro Elvidio promosso, nell'803, al comando d'una legione in Siria, col titolo di *Legatus Augusti legionis,* o *decimae fretensis,* o *tertiae gallicae,* ovvero *sextae ferratae,* perchè queste erano le sole legioni che a quel tempo faceano guarnigione

(1) Tacito, *Agric.* 40.
(2) Dione, LIII, 13.
(3) Fl.Gius., *A.I.* XX, 1; Borgh., V, p .84.
(4) Borghesi, VII, p. 397. Cf. tom. IV, p. 138, 139: tom. V, p. 199.
(5) Suetonio, *Titus Vespas.* IV: « *Ex quaesturae deinde honore, legioni praepositus (Titus)* ».

in quella vasta provincia [1]). Non bisogna però dissimulare che questa promozione, se da una banda era per lui molto onorevole, dall' altra era nociva al corso regolare della sua politica carriera. Imperocchè essendo obbligato a risiedere cinque anni in Siria, non poteva in questo frattempo presentarsi in Roma candidato alla edilità ed alla pretura; ma veniva a subire un ritardo, che in effetti gli fu fatale, essendo sopravvenuti i tempi della efferata tirannide, pei quali non potè giungere all' ufficio di pretore, che all' avanzata età di quarantasei anni. Perciò ho supposto ch'egli, mentre disponevasi a tornare in Italia nella primavera dell' 803, avesse ricevuto l'ordine di recarsi in Siria direttamente, per assumervi l'alto comando militare.

Il fatto della legazione legionaria conferita ad Elvidio, prima della pretura, oscurò talmente l'acume di Giusto Lipsio, da fargli adottare una stranissima ipotesi, accettata ancora da' suoi seguaci. « *Nominatur*, egli dice, *Helvidius Priscus legatus legionis, quem ex more eius aevi pretorium legatum fuisse probabile est: quis ergo iste? non noster, quia tunc sub Claudio nec quaestor. An pater eius? non, quia Tacitus hic Cluvium illi patrem dat dumtaxat primipilarem. Suspicor avunculum fuisse, et ab eo in nomen et in familiam adoptatum* » [2]). Ma la causa di tale aberrazione dee ripetersi dal non avere egli esaminato con la dovuta critica il tratto su riferito dello scoliaste di Giovenale, il quale, nota il Borghesi, « *era così poco informato della ragion de' tempi, da contraddirsi più volte, confondendo ad ogni passo Nerone con Domiziano* » [3]); e può soggiungersi anche, *con Claudio*. Oltre di questo fatto, mostra egli avere ignorato, che il comando delle legioni non era di esclusiva pertinenza degli uomini di grado pretorio, non ostante che glielo avesse avvertito lo stesso Tacito, allorchè narra come nel 796 Asinio Gallo propose in senato, fra le altre riforme politiche, che non furono accettate, « *ut legionum*

(1) TACITO, *Ann.* II, 57; 59; *Hist.* III, 24. BORGHESI, IV, p. 231. Egli osserva che la XII *Fulminata* fu detratta di Siria ai principî dell' impero di Claudio e mandata in Germania, nè ritornovvi prima dell' 811.

(2) IUSTI LIPSII *notae in lib.* IV *Historiar. Taciti;* nota 12.

(3) BORGHESI, V, p. 512.

legati qui **ante praeturam** *ea militia fungebantur, tum praetores destinarentur* » [1]).

Era decorso un anno dacchè il nostro Elvidio dimorava in Siria, quando, per sete di dominio, venne a consumarsi nell'Asia un crimine atroce. Regnava in *Iberia*, frammezzo ai monti del Caucaso, una vecchia belva di nome *Farasmane*, il quale vedendosi insidiato dalla giovanile cupidigia del suo figlio *Radamisto*, pensò di allontanare il pericolo, lanciandolo contro il suo fratello e genero *Mitridate*, salito al trono di Armenia col favore delle armi romane. Ma prima di ricorrere alla violenza, ordinogli tentare la frode. Corre Radamisto alla corte dello zio, simulando essere in dissenso col padre; vien ricevuto a braccia aperte qual membro di famiglia; ed acquista per tal guisa facoltà di procacciarsi partegiani, e stringere segreti accordi con malcontenti e traditori, de' quali, anche negli Stati di perfetto governo, non è mai deficienza. Finge poscia riconciliazione, e torna al padre chiedendo armi, per compiere con esse l'opera incominciata.Farasmane allora, sotto futili pretesti, dichiara la guerra, ed invia Radamisto con orde numerose ad invadere improvvisamente l' Armenia. L' incauto Mitridate, sorpreso ed espulso dappertutto, è costretto rifugiarsi in ben munito castello difeso da romano presidio, ove, dopo vani assalti, vien recinto da stretto assedio, e quel ch' è peggio, dal metallo corruttore del suo scaltro nemico. Comandava la romana coorte quivi stabilita il prefetto Celio Pollione, ed in secondo luogo il centurione Casperio: sozzo il primo per avarizia e libidine, fu immediatamente guadagnato da Radamisto: onesto il secondo, serbossi incolume non solo, ma giunse a scongiurar Pollione di non voler vendere scelleratamente un re confederato, e l'Armenia donatagli dal popolo romano. Visto però che parlava ai sordi, trovò modo di allontanarsi da tanta vergogna, chiedendo di recarsi a Farasmane per ordinargli di cessare l'ingiusta aggressione, e sciogliere l' assedio; ed in caso di ripulsa, correre in Siria ad informarne il Preside. Farasmane intanto, che alla perfidia accoppiava l'astuzia, manteneva or con ambigue, ed or con buone promesse il

(1) TACITO, *Ann.*, II, 36.

centurione,mentre segretamente scaraventava al figlio ordini furiosi d'impadronirsi del castello a qualunque costo. Accresce Radamisto la mercede del tradimento; e Pollione libero dalla molesta virtù del centurione, dopo avere invano esortato il sospettoso Mitridate ad arrendersi, corrompe i soldati, e gli fa insorgere ad aperta ribellione, con minaccia di abbandonare il castello se non si fosse immediatamente sancita la pace. Costretto per tal guisa l'infelice re, uscì dal ricovero, e recossi nel luogo ove dovea conchiudersi il trattato. Lietamente lo accolse Radamisto, chiamandolo *padre* e *cognato,* e giurando non essere per recargli danno nè con ferro, nè con veleno. Trattolo quindi nel vicino bosco, ove fumava l'ara sacra, si devenne alla esecuzione dell'arcano rito di alleanza, consistente nello accoppiare e legar strettamente insieme il destro pollice di amendue, e nel farne con lieve colpo scaturire il sangue dalle estremità. Succhiato questo scambievolmente, la confederazione era fatta,e col mutuo sangue consacrata. Ma allorchè il sacerdote era sul punto di vincolare i due pollici, finse inciampare, e caduto,abbrancò fortemente le ginocchia di Mitridate per impedirgli ogni fuga. Altri satelliti sopraggiunsero che tosto lo caricarono di catene, ed assiem colla moglie, e coi pargoletti piangenti lo tradussero a Farasmane. Questo snaturato non rifuggì dal condannare a morte il suo innocente fratello assiem colla moglie, ch' era pur sua figliuola, ed ai teneri pargoletti. Radamisto poi, da uomo barbaricamente coscenzioso, memore del giuramento, non volle fossero spenti con ferro o veleno, ma ricoverti da pesanti cappe, fè gittarli ed annegarli in una gora di fango [1]). Così perì Mitridate re di Armenia, lasciando agli uomini ed alle Nazioni lo ammaestramento, del quanto sia fatale abbandonarsi inerme ed in buona fede alla discrezione di avido nemico.

Giunte ad Ummidio Quadrato le nuove di tanta scelleraggine, convocò il Consiglio per discutere se conveniva immediatamente correre alla vendetta. Pochi sostennero esser questa ben conveniente al romano decoro; ma prevalse in contrario un iniquo ragionamento della maggioranza. Nondimeno, per evitare la taccia di complicità, spedi-

(1) TACITO, *Ann.* XII, 44-47.

ronsi Legati a Farasmane, onde avesse richiamato il figlio, e ritirato l' esercito oltre i confini dell' Armenia. Avvenne intanto un fatto assai più compromettente. Governava la provincia di Cappadocia col grado di *Procuratore*, un ridicolo e pigro buffone nomato Giulio Peligno. Costui millantandosi di voler riconquistare l'Armenia, ordina una leva straordinaria di milizie; depreda il paese colle contribuzioni, e si pone in cammino. Ma i suoi soldati disertano in massa; ed egli indispettito recasi solitario a Radamisto; doni sontuosi ne riceve; lo esorta a proclamarsi re dell' Armenia; e nella sua qualità di magistrato romano, gl'impone sul capo il diadema. Corse per l'Asia la fama del turpe mercato; ed Ummidio, affinchè tutt' i romani non fossero creduti simili a Peligno, fu costretto a spedire in gran fretta colà il migliore de' suoi legati, Elvidio Prisco, affinchè avesse vigorosamente provveduto alle necessità del momento. Partì l'egregio giovine alla testa della sua legione; e varcati rapidamente gli aspri gioghi del monte Tauro, ebbe campo di far risplendere la sua politica saggezza col comporre le arruffate cose di quel regno in modo soddisfacente, usando più la moderazione che la forza. Fu sventura per que' popoli che le di lui fatiche andassero perdute; dappoichè il re de' Parti *Vologesò*, conoscendo esser quello il tempo opportuno per riacquistare un antico dominio, corse ad invadere l' Armenia con potente esercito, disegnando intronizzarvi il di lui fratello *Tiridate*. Elvidio quindi ebbe ordine di riedere in Siria, per tema che s' implicassero i romani in grossa guerra co' Parti senza l' imperiale comando, e prima di esservi a sufficienza preparati [1]).

(1) Tacito, *Ann.* XII, 48, 49. « *Quod ubi turpi fama divulgatum, ne ceteri quoque ex Peligno coniectarentur, Helvidius Priscus legatus cum legione mittitur, rebus turbidis pro tempore ut consuleret. Igitur propere montem Taurum transgressus, moderatione plura quam vi composuerat, quum redire in Syriam iubetur, ne initium belli adversus Parthos existeret* ». (ibid.). Il verboso Tillemont racconta questi fatti nella maniera seguente: « Helvidius Priscus repara *un peu* l' honneur des romains. Car ayant esté envoyé en Arménie (il *semble* que c' ait esté par Quadratus) avec une légion qu' il commandoit, il remit *une grande partie du pays* en son devoir, plus par la prudence que par la force ». (*Histoire des Empereurs*, tom. I, p. 243). Quell'*un peu*, e quell' *une grande partie du pays*, sono merci di sua bottega. Egli, sulle orme del Lipsio, ignora chi sia questo Elvidio Prisco, se lo stoico o altro omonimo; nè sa bene se il legato d' una legione riceveva gli ordini dal Preside della provincia, suo superiore immediato.

Tali fatti avvennero nell' anno 804 di Roma (=51 d. C.), essendo consoli ordinari Tiberio Claudio Nerone Augusto la quinta volta, e Sergio Cornelio Orfito. Ed è questa la data certa, il fondamento cronologico da cui può dedursi precisamente l'anno di nascita, e quelli delle prime cariche pubbliche esercitate dal nostro Elvidio. Ma per ottenere questo, bene importante risultato, deve la medesima coordinarsi coll' altra base della Elvidiana cronologia da me sopra stabilita all'anno 801, allorchè fu egli eletto senatore, e dovea di necessità, almeno verso gli ultimi mesi, toccare l'anno vigesimoquinto. È inoltre notevole, come lo scellerato autore del di lui assassinio, Tito Flavio Vespasiano, ebbesi appunto nel novembre e dicembre di quest' anno, il consolato suffetto.

Ai 13 ottobre dell' 807 accadde la morte di Claudio, avvelenato dalla moglie Agrippina e poscia deificato, ossia, come piacevolmente diceva Giunio Gallione, *trascinato al cielo coll' uncino* [1]). Ummidio Quadrato compiva il quinquennio legale del suo governo in Siria; ma era obbligato di rimanervi fino alla primavera dell'anno seguente in attesa del successore. E difatti, verso i principî dell' 808, fu conferito quell' importante posto a P. Anteio stretto amico di Agrippina, sebbene Nerone per tema di questa amicizia lo avesse con varî artificî trattenuto in Roma, senza inviarvelo giammai. Perlochè fu prorogata la legazione di Ummidio ad un altro quinquennio, finito il quale nell' 813 se ne morì [2]). Ma i legati delle sue legioni non avevano per ciò l'obbligo di rimanersene secolui, con danno della propria carriera. Furono quindi, come di diritto, licenziati; ed Elvidio tornossene in Roma nell' 808, dopo sei anni di assenza. Era sulla trentina, e nella giusta età di godere i casti affetti del coniugio dopo tante fatiche. Sorridevagli inoltre l' idea di poter risedere parecchi anni in Roma, senza pregiudizio della sua carriera politica. Scelse quindi per consorte, donna pertinente ad un ramo della illustre famiglia de' *Plauzii*, di cognome *Quinctillus*, di cui però la storia e la fastografia non parlano, che ad epoca posteriore. Il suo nome era PLAVTIA QVINCTILLAEA; ed è facile immaginare qual tesoro di virtù

(1) TACITO, *Ann.* XII, 66-69; DIONE, LX, 34, 35.

(2) TACITO, *Ann.* XIII, 22; XIV, 26.

la facesse degna di colui che la prescelse a compagna della vita. Da essa ebbe un figliuolo cui, a norma di legge, impose il proprio prenome *Publius*; e fu l' unico generato; e gli sopravvisse, infino a che venne barbaramente spento da Domiziano, come a suo luogo dovrò narrare. Ma la morte, che fura i migliori, non tardò a sorprendere questa egregia donna nel fiore della felicità e delle speranze. Le sue ossa riposarono nella tomba di famiglia al XVIII miglio della via prenestina, e se ne serbò memoria nella seguente bella e decorosa epigrafe [1]:

PLAVTIAE
QVINCTILLAEAE
P · HELVIDI
PRISCI · ET
P · HELVIDI · PRISCI
[MATRI]

Il supplemento da me inserito all' ultima linea di questo prezioso documento, è reclamato dalla necessità più assoluta, per la intelligenza del rigo precedente. Deve quindi ritenersi per certo, che in quel punto il marmo originale o era spezzato, ovvero non mostrava traccia di altra scrittura, sia per *corrosione*, sia per *obliterazione* prodotta da incrostamenti calcarei. E fa d'uopo ancora avvertire, che il vocabolo MATRI poteva esistervi abbreviato in MAT, e perfino espresso colla semplice nota M, per dedurne che il trascrittore potè con maggior facilità trasandarla. Il non avere ravvisato questa molestissima lacuna, ed ideato il modo di colmarla, condusse il dotto Fabretti a non intender pienamente il significato della insigne epigrafe; e n' è pruova l' albero genealogico degli Elvidii da lui redatto, nel quale, abbenchè rettamente inserisca come stipite di famiglia *Publius Helvidius Priscus*, attribuisce poi al di lui figliuolo il prenome *Caius*, e non già *Publius*, siccome, guidato dalla lapide, avrebbe necessariamente dovuto. E per l' istesso motivo io inclino a credere che l'Orelli

(1) FABRETTI, *I. D.* 57, 315.

ne omise la riproduzione nella sua raccolta, fra quelle degli uomini illustri negli studii e nella storia letteraria; ma però è notevole che neppure ardì rigettarla apertamente siccome apocrifa, o sospetta. Tutti gli altri epigrafisti poi, coll' averla condannata al più profondo oblio, hanno lasciato a me l' onore di rivendicarla. Ora starò ad attendere cosa saranno per giudicarne i collettori del *Corpus inscriptionum latinarum*, nella parte del volume VI non ancora pubblicata, che dovrà contenere le epigrafi suburbane e prenestine; ma siccome non è fra gl' impossibili, che quivi trascendasi a poco ponderato giudizio, reputo non del tutto inutile soggiungere le seguenti avvertenze:

1.° Il fonte da cui la nostra epigrafe provviene, è dei più sinceri ed onesti. Potrassi arzigogolare e sofisticare quel che meglio aggrada; ma niuna penna, niuna spugna del mondo avrà la potenza di cancellare le solenni parole del Fabretti, ove afferma, che la medesima vennegli, « **non e vulgi faece, sed ab illustris ingenii viro profecta** » [1]. Ora, un letterato a lui congiunto con tanta stima ed amicizia, non poteva esser fetido d' impostura, ch'è retaggio esclusivo dell' ignoranza e della disonestà. Nè il supposto falsario aver poteva interesse a foggiare un simile documento: il suo nome restò celato; non vi erano fantastiche ipotesi di storia da sostenere; e se da una banda la epigrafe ripugna ad esser parto d' una mediocrità letteraria, dall' altra, il modo imperfetto con cui venne trascritta, cioè senza badarsi alle lacune, ed alla interruzione del senso, chiaramente dimostra la veracità, la buona fede, ed anche la poca pratica epigrafica dello esibitore.

2.° La sua forma scientifica è irreprensibile sotto qualunque rapporto. Potrebbe in fine della prima linea desiderarsi la nota genealogica; ma essa non è punto indispensabile; nè d'altra banda sappiamo se la lapide era integra del tutto alla sua estremità superiore, conoscendosi che ordinariamente le fratture accadono nelle parti angolari de' monumenti. La nomenclatura della defunta viene a dimostrarla figliuola primogenita di un *Plautius Quinctillus;* ma non es-

(1) *Idem, ibidem*, p. 200.

sendosi potuto il di lei cognome inflettere in diminutivo, perchè era già tale, adottossi con eleganza il derivato QVINCTILLAEA, a simiglianza di TERTVL[L]AEA [1]), di PETRVCVLAEA [2]), e di altri. L'uso poi di designarsi i pregi della donna per l' illustre coniugio e per la maternità, è ovvio ne' monumenti; e basterammi citare la epigrafe romana: CALPVRNIAE · ASPRENATIS || L · PISONIS · [F ·] MATRI || L · NONI || ASPRENATIS etc. [3]); anzi è notevole che se ne rinvengono esempî anche nella numismatica, siccome in alcune monete fatte coniare da Nerone nell'808, giusto ai tempi di Elvidio, nelle quali leggesi: AGRIPP(*ina*) AVG(*usta*) DIVI CLAVDI, NERONIS CAES(*aris*) MATER [4]).

3.° Lo essersi rinvenuta al XVIII miglio della *via prenestina*, ove comparve anche l'altra di *C. Elvidio* da noi sopra a p. 126 riprodotta, e che il Fabretti disse « **adhuc extans** » [5]), non è indizio di piccolo momento. E tanto più, se si considera come ambedue sono formulate non in primo, ma in terzo caso, giusta l' uso che in quei tempi erasi già introdotto, e senza il D(*iis*) M(*anibus*). Gli stoici non ammettevano altra divinità che il fuoco [6]); e devesi anche a questa dottrina riannodare la spiegazione del fatto, da noi sopra segnalato, che Elvidio collocò sotto la tutela di *Vesta* i suoi predii urbani sul monte Celio. Non può d' altronde affermarsi che siano mancanti in Roma e ne' dintorni altre memorie epigrafiche dei *Publii Elvidii*. Imperocchè, ad onta delle tiranniche devastazioni sofferte da questa sventurata famiglia, pure ci è rimasto il nome di un suo liberto P · HELVIDIVS · P · L · HERMES, nella maestosa base dedicata ad Adriano nell' 889 (=136 d. C.) dai *Magistri vicorum Urbis* [7]); ove *Publius*, patrono del titolare, è con ogni probabilità il nipote del grande stoico,

(1) *Idem, ibidem*, 718, 392: D M || POMPONIAE · TERTVL*l*AEAE · VIX · ANN · XXV · INFELICISSIMI || PARENTES · FECERVNT · etc.

(2) *C.I.L.* IX, n. 3747: PETRVCVLAEAE · Q · L || ARBVSCVLAE OSSA · SITA.

(3) *C. I. L.* VI, n. 1371. Cf. FABRETTI, *O. c.* 57, 313 etc.

(4) ECKHEL, *D. N. V.* VI, p. 262; COHEN, *Méd. imp.* I, p. 176, n. 2, e 5.

(5) FABRETTI, *O. c.* p. 174, 337.

(6) STOBEO, *Eclog.* I, 28 (Heeren): Ζήνων ὁ Στοϊκὸς νοῦν κόσμον πύρινον. Cf. LIPSIO, *Physiologiae stoicorum, lib.* I, *Dissert.* VI. (Opp. tom. IV, p. 540-41. Antverpiae 1637, fol.).

(7) GRUTERO, p. 250; *C. I. L.* VI, n. 975 *a*, *lin.* 5.

attesochè fioriva appunto in tal epoca, come a suo luogo dimostreremo. E similmente nel suburbano territorio de' sabini, presso *Trebula Mutuesca*, dove forse il nostro Elvidio possedeva altri predii, rinvennesi questa bene importante epigrafe, che dallo stile gli si manifesta coetanea, e lo nomina come *patrono* [1]):

HELVIDIAE · CLARAE
MATRI · TERTIO
FRATRI · P · HELVIDIO
PHILEROTI · PATRI
P · HELVIDIVS · P · L · SYNEROS
SVIS · FECIT

Per tutta questa non lieve serie di pruove e considerazioni, io dunque solennemente concludo, che *sarebbe un' eresia scientifica imperdonabile* il negar lume di veracità alla Fabrettiana lapide in esame, solo perchè non venne trascritta da un epigrafista di abilità superlativa. Anzi non dubito soggiungere, che la medesima viene ad offrirci un prezioso brano della semplice e severa stilistica di Elvidio Prisco il quale dovè dettarla; non essendo probabile ch' egli avesse ad altri affidato il pietoso ufficio di tramandare ai posteri la memoria dell' amata consorte.

Ora è convenevole porgere qualche ragguaglio sopra questo non molto noto ramo della gente Plauzia, cui si congiunse il nostro Elvidio col primo nodo di parentela e di affetto. La notizia della sua effettiva esistenza, e dell' alto grado sociale che occupava in Roma, ci viene anzitutto esibita dalla fastografia consolare, la quale registra un . . *Plautius Quintillus* console ordinario nel 912 (=109 d. C.), in compagnia del celebre *M. Statius Priscus*, durante l'impero di Antonino Pio. Ed io non ho difficoltà di asserire com' egli probabilmente discenda dalla stirpe del *Q. Plautius* console nel 798; e sia inoltre quel desso che, vittima di calunniosa imputazione nel 956, fu condannato a morte da Settimio Severo, senza riguardo alla vecchia età; e si

(1) *C. I. L.* IX, n. 4918.

aperse le vene, dopo avere con filosofica calma esaminato, e fatto rinnovare i suoi apparati funebri, consacrando col sangue alla Nemesi la vita del suo iniquo oppressore. Il racconto lo abbiamo da Dione: Ὁ δὲ δὴ Κύντιλλος εὐγενέστατός τε ὢν, καὶ ἐπὶ πλεῖστον ἐν τοῖς πρώτοις τῆς βουλῆς ἀριθμηθεὶς, ἔν τε ταῖς τοῦ γήρως πύλαις ἑστὼς, καὶ ἐν ἀγρῷ ζῶν, καὶ οὔτε πολυπραγμονῶν τι, οὔτε παραπράσσον, ὅμως καὶ ἐσυκοφαντήθη καὶ ἀνῃρέθη. κ. τ. λ [1]). Per attribuirlo però al Plauzio in discorso, è necessaria una piccola variante a quello che anteriormente scrive lo storico, narrando che a Severo, τὸν δὲ δὴ Κύντιλλον τὸν Πλαυτιανὸν φονεύσας αἰτιάν ἔσχεν [2]). Imperocchè, dal critico e ragionato esame dell'intero paragrafo, rendesi probabilissimo avere i menanti, invece di Πλαυτιὸν, trascritto Πλαυτιανὸν, ingannati dal cognome simile, che avevano vergato poco prima, ed anteriormente ripetuto molte volte, di *Fulvio Plauziano* genero di *Caracalla*. Il confronto quindi del nostro console, e la concordanza dei tempi, giustificano la mia emendazione, escludendo dal ciclo istorico un individuo ignotissimo, cui perciò non potrebbe convenire il titolo perfettamente opposto di εὐγενέστατος.

Un altro *Quintillo* ascese pure al consolato ordinario nel 930 (=177 d. C.) in compagnia del giovine Cesare *L. Aurelio Commodo*. Il Borghesi ne' *Fasti consolari* tuttora inediti, guidato da un' unica epigrafe [3]), lo appella *M. Plautius Quintillus*, e dai nomi scorgesi che era con ogni probabilità il figlio del console precedente. A lui riferisco ciò che narra Sparziano nella vita dell'imperatore Didio Giuliano: « *Iuliano Plautius Quintillus consularis, augur, contradixit adserens non debere imperare eum qui armis adversario non posset resistere, cui multi senatores consenserunt* » [4]). La quale imprudentissima dichiarazione propria d' un giovine impetuoso, e non già d' un vecchio calmo e riservato, qual era il console del 912, poco

(1) Dione, LXXVI, 7.

(2) *Idem, ibidem.*

(3) Marini, *I. A.* p. 12; Orelli, n. 2566; Borghesi, III, p. 63; *C. I. L.* VI, n. 631.

(4) Sparziano, *Did. Iulian.*, 6. Jordan, nella sua edizione degli *Scriptores historiae Augustae* riveduta dal Mommsen, attribuisce invece questo discorso al console del 912.

mancò che non avesse prodotto lo eccidio di tutti i senatori. « *Quare iratus Didius, milites e castris petiit, qui senatum ad obsequium cogerent, aut obtruncarent. Sed id consilium displicuit* » etc. [1]). Il di lui sacerdozio inoltre, ch' era fra i più importanti dello Stato, non gli avrebbe permesso la vita ritirata e campestre, che Dione attribuisce all' omonimo.

Ulteriori e più diffuse memorie di questa illustre famiglia ci sono state invidiate dal tempo; le esposte cose però bastano a dimostrarne lo splendore, la morale rettitudine e la convenienza che aver poteva Elvidio Prisco ad imparentarsi con essa. Accingiamoci ora a continuare la narrazione delle vicende e delle opere di lui.

Tornato, come sopra ho esposto, di Siria in Roma nell' 808 (=55 d. C.), presentò, giusta la romana consuetudine, all' epoca de' comizii la sua candidatura pel *tribunato della plebe*, ed essendo stata favorevolmente accolta, fu designato a tale onorevole ufficio per l' anno seguente. Ed in questa circostanza ebbe la contentezza di veder designato console suffetto per l' anno istesso, il suo amico e futuro suocero *Trasea Peto*; dappoichè vigeva ancor l' uso, incominciato nel 715, di designarsi contemporaneamente tanto i consoli ordinarii, che i suffetti.

Una riforma memoranda nella pubblica amministrazione il nostro Elvidio provocò, e diè potente incentivo, e forza ad esser compiuta nell' anno del suo tribunato. Ma essa sarà da me posta in miglior luce, col valido soccorso della epigrafia, nelle pagine seguenti; constando che, ad onta degl' innumerevoli studî e comenti eseguiti su Tacito e sugli altri antichi scrittori, ben poco di positivo e di preciso se n' è finora conosciuto.

(1) *Idem, ibidem.*

Fig. 2.

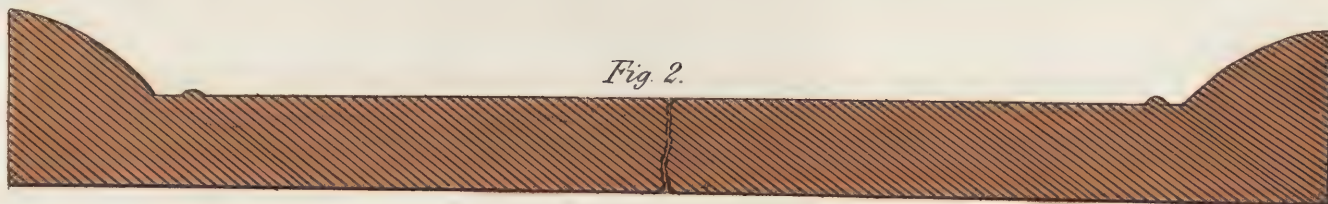



Fig. 1.

Fig. 3.

Fig. 4

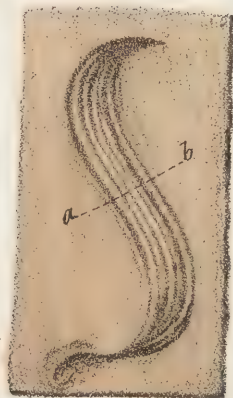
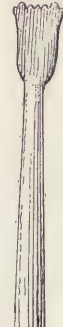
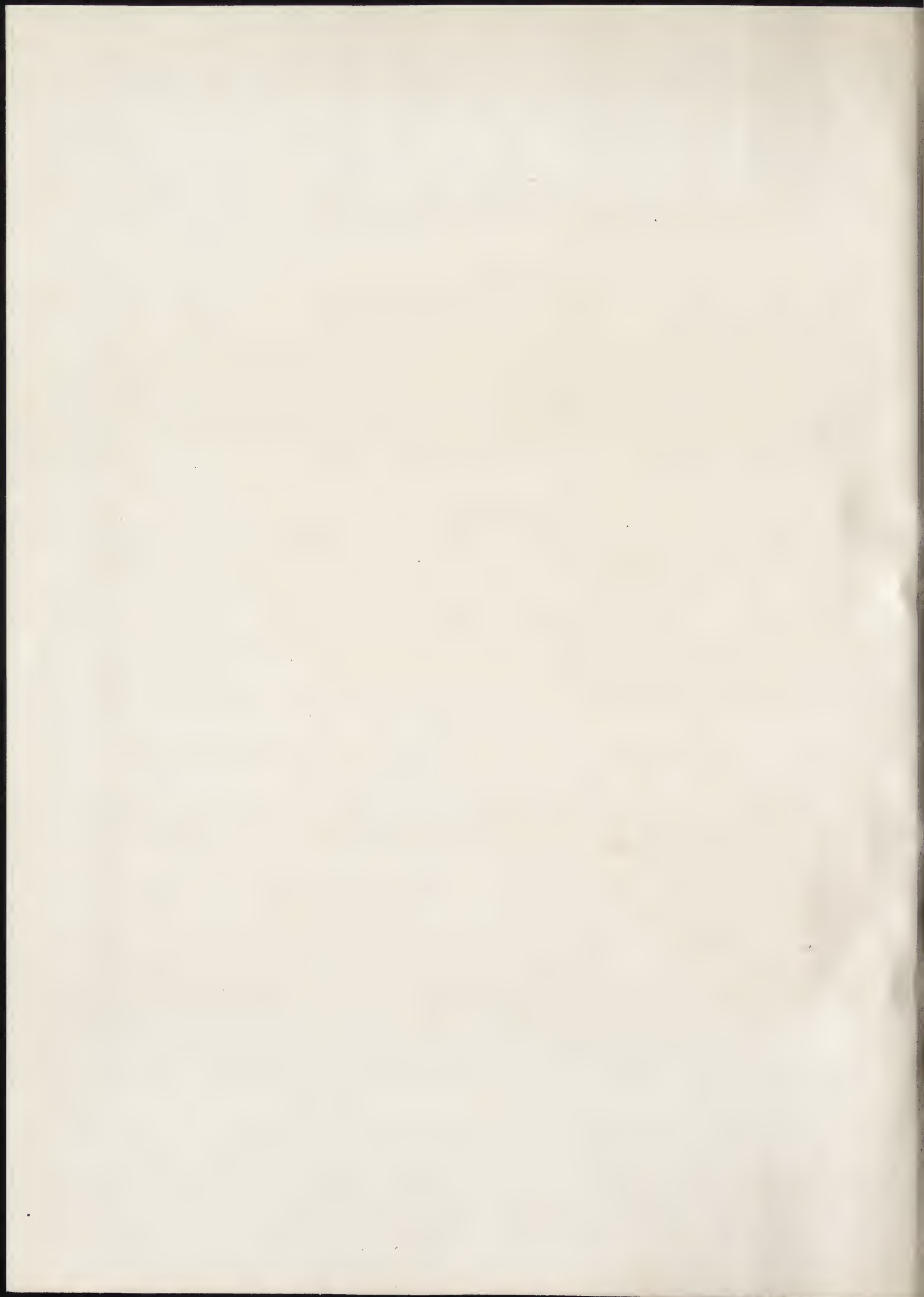
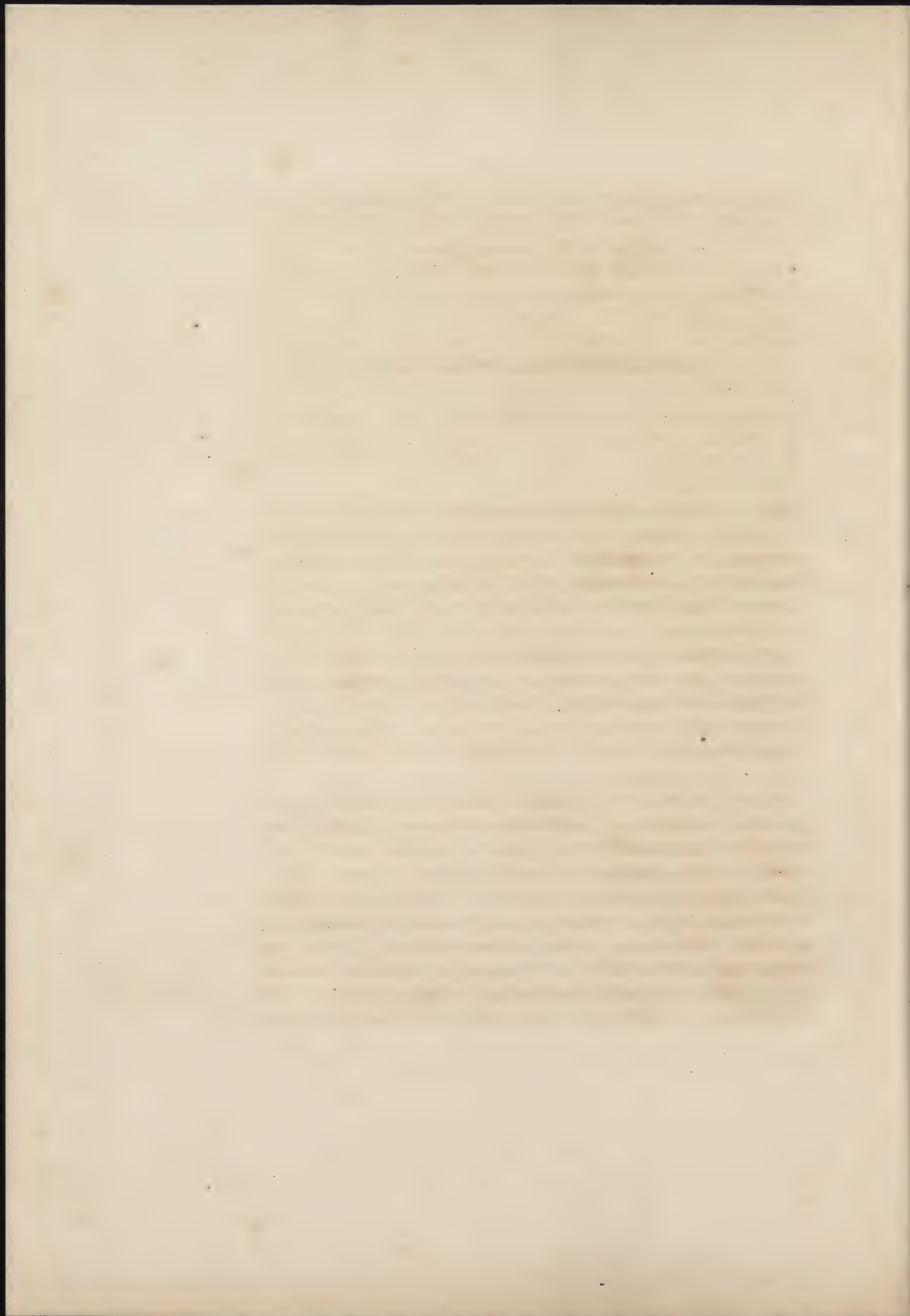
Fig. 5.
Sezione ab.

C. Mancini dir.

Cromolit. V. Steeger, Napoli.

Atti della R. Accad. di Arch. Lett. e Belle Arti, Vol. XI

C. Mancini dir.

Cromolit. V. Steeger.

PARTE SECONDA

RELAZIONE

DELLA

COMMISSIONE ESAMINATRICE

La Commissione nominata dall' Accademia per esaminare i lavori del concorso di questo anno intorno all' opera buffa napoletana nel secolo passato, presenta le conclusioni del suo esame nella relazione che vien sottoposta al vostro giudizio. Essa non ha dovuto portare la sua attenzione sopra un gran numero di lavori, com' è avvenuto altra volta ne' passati concorsi, non avendo se non due soli scrittori risposto al tema dato dall' Accademia. E si ha fondata ragione, anzi ci piace di credere che in un argomento come questo il quale riguarda specialmente anzi assolutamente Napoli, vogliano essere napoletani i due concorrenti che hanno inviato due memorie diverse di mole, ma anche di merito diverso, come apparirà da quello che la Commissione viene ad esporvi.

Per compiere un lavoro di questa natura, sia quanto si voglia giocondo e piacevole per l' argomento considerato in generale, e che sarebbe stato accessibile in parte anche agli altri italiani i quali avessero voluto rispondere, bisognava pure aver presenti tutti o almeno il più gran numero de' libretti per musica scritti in quel periodo di tempo, ed avvolgersi in mezzo a lavori drammatici che la più parte non avevano sventuratamente nessuna, o poca importanza per la forma letteraria. E bisogna pur confessare che alcuni di questi libri hanno sopravvissuto per la grandezza di quei genî musicali che fondarono la nostra scuola, e rivestirono di note

elettissime anche scritture le quali, come vediamo, erano assai povere e sgarbate. A questa cagione vogliamo attribuire lo scarso numero di concorrenti che hanno risposto al programma; perchè il rintracciare questa immensa serie di libri, de' quali uno de' concorrenti ci dice di aver veduti, se non letti, forse intorno a duemila, era presso che impossibile fuori di Napoli; dove per esempio i libretti tutti napoletani avrebbero potuto difficilmente rinvenirsi, o almeno rinvenirsi nella loro integrità e nella loro forma primitiva del dialetto nostro. Il quale nelle rappresentazioni di quelle opere fatte in altri luoghi d'Italia o più oltre, era come cancellato o scambiato con altro, nei luoghi dove il nostro non poteva agevolmente essere assaporato in tutta la sua bellezza: un dialetto così faceto, frizzante, pittoresco, drammatico, governato da un genio sovranamente comico, con un accento musicale così spiccato e poderoso che nessuno degli altri italiani lo supera. E ci permettiamo di non dir noi queste parole, come nostre, perchè in bocca nostra sembrerebbero vanitose, in bocca di noi meridionali che siamo i meno vanitosi delle provincie italiane e meno curanti di predicare il nostro passato, ma di riportare come le ha pronunziate dalla cattedra il professor Zoncada il quale non è napoletano. Il professor Zoncada è un lombardo. Oltre di che dovendosi in un lavoro di questa natura far notare la rispondenza di queste opere con l'ambiente napoletano, con le qualità del popolo in mezzo al quale son nate, potevano solamente scrittori napoletani formarsi un criterio esatto, con la conoscenza di questo ambiente e delle qualità del popolo che hanno potuto dar vita all'opera buffa, finalmente e con la pratica di un dialetto che si modifica lentamente per la evoluzione inseparabile da tutto quello che vive, ma che serba sempre la sua nota e il suo accento. E quindi le indagini non erano solamente da rivolgersi agli scrittori di libretti, ciascuno in particolare, ma altresì al carattere o vogliam dire a quella special forma di ridicolo che regnò sul teatro napoletano di musica in quel secolo. Il quale ridicolo appunto perchè l'opera buffa sboccia dalle qualità del paese, ebbe presso di noi una impronta tutta sua propria che la distingue dalle altre provincie italiane.

Queste altre, se hanno avuto opere buffe, non hanno avuto la for-

tuna di una scuola musicale come la nostra che dava maestri a tutta Europa, non hanno avuto nella proporzione quel riso spontaneo che non è figlio del giudizio e del ragionamento come appresso altri, ma di una natura espansiva e di un clima che esilara lo spirito e lo fa scintillare, come finalmente non hanno un dialetto che porti le qualità non dirò migliori, ma le qualità del nostro. Senza dire che a riandare la storia delle nostre provincie, noi non possiamo dimenticare i greci padri nostri i quali ponevano tanto studio nella simmetria, nel riscontro, nell'equilibrio delle proposizioni insieme, nelle cadenze, ma più di tutto in quell'onda del discorso di cui fan testimonianza i loro scrittori, da far sentire parlando, ci si dice, una specie di canto. Ma lasciando tutte le cause etnologiche, psicologiche e storiche per cui i volgari d'Italia, come li chiama Dante, si fanno più sonori e pieni, come si discende verso il mezzogiorno, e quanto più si cammina verso le Alpi, ci diventano più aspri i suoni e le consonanti si accozzano più duramente, è ben da credere che bisogna attribuire le condizioni e le forme qualitative del nostro dialetto non solo a quella specie di sedimento che ci ha potuto deporre in fondo la Grecia, ma a quelle tante altre cagioni della vita, del clima, delle invasioni che sarebbe lungo di ricordare a parte a parte. Le quali tutte cose dànno quelle qualità al dialetto, torniamo a dire, non migliori ma diverse dagli altri. Non rassomiglia il lombardo che accenna alla natura più riflessiva che immaginosa, e in cui si palesa, diceva il gran milanese Cattaneo, l'indole nostra più sincera che insinuante, non il veneziano grazioso e dolce ma che pure ha una certa mollezza e leziosità che forse (chi sa) potrebbe venirgli dall'Oriente, non il romano che ha un certo che sì superbo e tracotante che ti offende, nè il subalpino che ti fa sentire il vigore e la costanza dell'uomo ma anche la ostinazione tenace e la tardità del piemontese. Per cui i dialetti o parlari d'Italia che son tanti che il Biondelli distribuiva in otto famiglie, e in sotto famiglie che giungevano a quaranta, da potersi suddividere ancora in modo incredibile, posto ancora il fondo comune ch'essi hanno, come lo chiama il Tommaseo, porgono il ritratto interiore del gruppo che li adopera, ma nessuno è più accomodato alla musica che il napole-

tano, sebbene tutti abbiano bellezze proprie e letterature importanti e primi fra tutti il napoletano, il lombardo o milanese, il veneziano, il siciliano: quattro letterature specialmente poetiche a cui nessun' altra provincia può contrapporre una simile, nè scrittori più grandi di un Porta, di un Gritti, di un Cortese, di un Meli. Forse non sarebbe uno studio inutile d' investigare se questo elemento musicale che involge per così dire il napoletano e si riflette nell' armonia del suo dialetto, non sia stata una delle cause che abbiano fatto sorgere appunto in Napoli una scuola che ha dato per circa un secolo tanti maestri solenni; sorgere in questo e non già negli altri stati italiani che hanno avuto ancor essi delle grandi individualità musicali, ma nessuno una scuola venuta fuori in tempi infelici e che ha continuato ad esser celebre, come scuola, attraversando tutte le rivoluzioni e le invasioni che hanno tormentato le provincie del mezzogiorno. Questi pensieri sono sorti naturalmente nell' animo dei componenti della Commissione alla lettura delle due memorie del concorso, ma essi debbono confessare che non hanno avuto ragione di esser soddisfatti per questa parte. I due concorrenti non hanno creduto di sollevarsi allo studio di queste cause, ma invece si sono affaticati intorno alle manifestazioni apparse di quest' opera buffa. Essi non pertanto hanno posto così gran fatica e tanta cura nell'accertamento de' fatti e nella raccolta delle notizie che sono sembrati alla Commissione meritevoli di molta lode. E se non sono trascesi a più alte investigazioni, schivando con questo una grande difficoltà, bisogna pur confessare in loro discolpa che non erano chiamati a ciò dalle parole del programma di concorso. Nè l' Accademia potrebbe dolersene, quando ha domandato, senza più, una storia letteraria dell' opera buffa. La qual parola di letteratura avendo oggi un significato molto ampio e che può comprendere sotto di sè vorrei dire un intero mondo, può essere considerata ancora in un senso più ristretto, come i concorrenti hanno fatto, senza slanciarsi a considerazioni più alte. Nonpertanto bisogna dire per la verità che l' autore della seconda memoria non si è tenuto interamente lontano da una specie di studio sul carattere generale del napoletano, e

quindi per questo lato, e per la ricchezza delle notizie e pel suo giusto criterio, ha superato il suo competitore, come vedremo.

Le memorie, come dicevamo innanzi, sono di mole diversa, essendochè la prima, quella che noi chiameremo sempre con questo nome per distinguerla dall'altra, giunge forse ad ottanta pagine e la seconda ne conta più che il doppio. La prima che è la più breve porta per motto: *Non esse turpe ab eo vinci quem vincere esset nefas*, e l'altra due versi degli Adelfi: *Facite, aequanimitas vestra poetae ad scribendum augeat industriam.*

Parlando della prima diciamo che essa è divisa in una introduzione ed otto capitoli, il primo de' quali s'intrattiene degli ultimi anni del secolo decimosettimo, il secondo percorre i primi venti del decimottavo e il terzo giunge al 1740. Col quarto si arresta ad esaminare un solo scrittore di libri musicali, il Trinchera, e ripigliando nel quinto il corso della sua narrazione, giunge al 1759 fermandosi nel sesto interamente sul celebrato e giustamente celebrato Lorenzi, come giunge nel settimo a toccare la fine del secolo e riassume nell' ottavo tutto il lavoro precedente.

Di questo primo lavoro sebbene sia rimasta soddisfatta in parte, la Commissione non ha potuto giudicarlo meritevole del premio, parendole piuttosto un abbozzo che un quadro. E non ha avuto a dolersi di questo suo giudizio quando ha veduto che lo stesso autore lo confessa alla pagina 38 e 39, dicendo ch' egli si augura che altri voglia colorire il quadro. Non si può negare che l' autore stesso s'ingegna di assegnare alcune ragioni della povertà del suo lavoro, ragioni che non sembrano interamente accettabili alla Commissione, quando incolpa la brevità del tempo, le molte faccende che lo tennero impedito e finalmente la difficoltà grande di trovar le notizie. Ragioni che non sono parute sufficienti, quando il suo competitore, cioè l'autore della seconda memoria, ha raccolto tanto, che il suo libro può essere incolpato piuttosto di sovrabbondanza, e il lavoro meriterebbe di essere sfrondato. Ma perchè si vegga un certo raffronto dei due lavori dal quale la Commissione non può dispensarsi, diciamo in primo luogo che la divisione di tutto il secolo in

diversi periodi di una storia scientifica o letteraria è un fatto assai difficile che vuol dire delineare perfettamente un periodo e distinguerlo e definirlo, quando questi periodi non sono separati solamente dai numeri di una cronologia ma sono articolati logicamente, quando ogni evoluzione si fa per gradi e malamente si possono rappresentare i caratteri e il colore preciso, come il colore del papiro di Dante. Il concorrente della prima memoria ha dato una prova di questa difficoltà, perchè non ha ragionato nettamente la sua distinzione come ha cercato di fare in modo più chiaro il suo competitore. Questo autore della seconda memoria ha aggiunto a ciascun periodo una conclusione o reassuhto che se non è sempre accettabile, mostra almeno le ragioni ch' egli ha avute per fare questa distribuzione. Il primo concorrente si perde dietro le origini e va fino a rintracciarle nelle rappresentazioni sacre del medio evo e pone in mezzo quelle feste ancora e solennità, e qualche volta mascherate dei tempi aragonesi dalle quali poi corre difilato al dramma buffo che fu molto dopo. Da un' altra parte il suo competitore, cioè l' autore della seconda memoria, piglia le mosse dal melodramma in musica verso la fine del secolo decimosettimo del quale esamina come rappresentanti principali il Perrucci e lo Stampiglia. E richiama l' attenzione sugl' intermedi di carattere giocoso che poi separandosi dal melodramma hanno potuto originare il dramma buffo. Questo in quanto alla disposizione generale de' due lavori, ma per ciò che riguarda le notizie che hanno formato lo studio di entrambi, questo primo concorrente ci sembra che ne abbia avventurato alcune poco esatte. Per esempio ha dato per opera la più antica Lo Petracchio che è del 1750, ha dato per prima commedia del Ferralentisco o Tullio la Cianna che non è la prima, com'era facile a provare esaminando anche fugacemente la doviziosa raccolta del Collegio di Musica fatta dal Florimo alla quale non manca un catalogo compilato da quell'egregio archivario con le notizie dell' epoca e degli attori; e più ancora con lo studiare nelle raccolte private; come sono quelle del socio nostro Capasso e nell' altra del D'Ambra dove avrebbe rinvenuto opere che il Collegio non ancora possiede. Avrebbe

trovato, ricercando meglio, come seppe trovare con poca difficoltà l'altro concorrente, La Vecchia coffiata. Del Mercotellis dice il primo concorrente non conoscere che il solo nome, mentre l'altro ne parla lungamente e ci dà l'esposizione minuta, anche soverchio, dei tre drammi Patrò Calienno, Lo 'mbruoglio de li nomme e Tonno a Isca. Finalmente dice inedito il poema di Napole acquietato che fu in parte pubblicato dal De Ritis ai tempi nostri. E sembra accertato per gli studi dell' autore della seconda memoria, che il più antico dramma buffo del secolo, almeno di quelli stampati, sia Patrò Calienno che con gli altri due era facilissimo di leggere nell' indicato archivio. Il primo de' concorrenti parlando del Saddumene, non ha visto Le Zite 'n galera, Li Simmele, La Vecchia sorda, Lo Paglietta geluso, La Baronessa, le Zetelle de lo Vommero e tante altre che il secondo concorrente ha lette ed esposte a lungo, riportandone fedelmente i frontespizi. E del Trinchera che merita certamente un posto ragguardevole, il primo parla pochissimo e il secondo diffusamente.

Il secondo concorrente è paruto quindi alla Commissione un ricercatore ben più diligente, che nello esame de'libretti, ne ha dichiarato un numero maggiore e non è passato leggermente sopra nessuno. Se la Commissione dicesse di accettare tutte le conclusioni dell' autore, essa mentirebbe, ma l'autore, bisogna dire, ragiona tutte le sue opinioni e procura di rafforzarle con tanti documenti ed autorità di libri svolti da lui, che il suo lavoro avrebbe più presto bisogno, come dicemmo, di essere sfrondato. E l'Accademia leggendolo può veder citati un gran numero di autori o ignoti o dimenticati i quali avevano relazione coll' argomento e che l' autore ha saputo rintracciare nelle biblioteche private e pubbliche. La divisione in periodi fatta dal secondo concorrente neppure sarebbe interamente accettata dalla Commissione la quale volentieri avrebbe cancellato il secondo periodo segnato dal 1720 al 30 perchè troppo breve e si distingue poco dal precedente. Egli per altro lo contrassegna come un breve periodo di decadenza, quando unito al precedente darebbe una divisione più breve e spiccata in tre periodi. Il primo de' quali sarebbe rappresentato da Agasippo Mercotellis, dal Tullio

o Ferralentisco, da Aniello Piscopo ed altri inferiori; il secondo dal Saddumene e dal Trinchera; il terzo da Lorenzi, Cerlone, Mililotti. E questa divisione sembra così naturale che lo stesso autore della seconda memoria mostra di accettarla alla pagina 150 dove dice che le commedie Lorenziane segnano il terzo ed ultimo periodo dell' opera buffa la quale col Mercotellis fu realista, col Trinchera giovenalesca, come la chiama, e col Lorenzi artistica.

Se l' Accademia volesse una prova anche più chiara della diversità dei due lavori, potrebbe paragonare la trattazione dell' opera comica del Lorenzi che è fatta nella seconda memoria, in modo molto ampio ed occupa meglio che cinquanta pagine di tutto il volume, perchè considera la persona del Lorenzi da ogni lato, raccogliendo tutto quello che ha potuto sul conto di uno scrittore del quale abbiamo così poche notizie lasciate dai suoi contemporanei. Su questo articolo però del Lorenzi hanno studiato tutti e due i concorrenti e merita anche il primo di esser lodato, ma non interamente, quando avventura, non sappiamo se con fondamento bastevole, che il poeta fosse nato in Sessa. La Commissione si accosta meglio ai giudizi del secondo concorrente che passa in rassegna un gran numero de' drammi di quel festivo ingegno e si argomenta, facendolo molto bene, di rischiarare i dubbi sul libretto più celebrato che s' incontra ad un tempo stampato fra le opere del Lorenzi e quelle del Galiani, libretto il quale sembra omai accertato che si debba tenere come opera dell'uno e dell'altro insieme. Come ancora si prova a dare il giusto valore alla sentenza del tedesco Klein che lo chiama l' Aristofane dell' opera buffa, sentenza un po' leggermente accettata e ripetuta dal nostro Settembrini e da altri.

La Commissione avendo ravvisato il merito della seconda memoria tanto ricca di notizie, più che non sia la prima, lavorata con tanto studio e fatica, non si può tenere che non proponga il premio dell' Accademia per questo secondo lavoro. Ma se la Commissione dovesse proporre il premio nel modo com' è stato scritto e presentato, essa andrebbe più ritenuta nel proporlo. Essa intende di premiare uno scrittore operoso, ingegnoso, che ha veduto moltissimo,

ma che dovrà certamente, innanzi di pubblicare il suo lavoro, spenderci attorno altre cure se non per le notizie che sono abbondanti ed accurate, per una più saggia distribuzione del lavoro, per un più maturo esame e per una forma di scrittura che sia più seria e composta. La Commissione riflettendo lungamente come ha fatto su quei difetti dello scritto che sarebbero facilmente corretti perchè non toccano per dir così l'organismo del lavoro presentato, ha creduto di scorgere la penna di un giovine in questo autore. Ed in fatti la vivacità dello scrivere, il frizzo lanciato anche troppo spesso, lo scherzo qualche volta fuori proposito e una certa sovrabbondanza di parole hanno mostrato alla Commissione (la quale potrebbe ingannarsi) una forma d'ingegno giovanile che dà i lampi anticipati di quello che potrà fare, e merita di essere incoraggiato. Essa però nel proporre il premio alla seconda memoria, non vorrebbe negata una menzione onorevole alla prima. La quale è desiderabile che l'autore voglia ripigliare con più cura, s'egli intende di pubblicarla, dappoichè nel modo com'è stata presentata, si può ritenere come un semplice abbozzo e non altro. Sarebbe quindi, se l'Accademia non giudica altrimenti, attribuito il premio alla memoria che porta per motto—*Facite, aequanimitas vestra poetae ad scribendum augeat industriam*—e menzionata onorevolmente l'altra—*Non esse turpe ab eo vinci quem vincere esset nefas.*

Dopo di aver compiuto il lavoro richiesto dall'Accademia, la Commissione domanda il permesso di manifestare un suo voto purchè l'Accademia voglia prenderlo in esame, e lo accolga quando lo trovi giusto. Avendo l'Accademia richiesto nel programma dello scorso anno la storia letteraria della musica buffa nel secolo passato, vedrà se non sia utile, ma anche in certo modo un debito, il richiedere la storia della musica buffa. Se la sezione di Letteratura ha creduto di poter richiamare lo studio degli uomini di lettere sopra questa sola parte dell'argomento ch'è così intimamente legata all'altra parte della musica, distraendo l'una dall'altra, la Sezione di Belle Arti dell'Accademia nella quale la musica è pure rappresentata,

potrebbe domandare quando che sia, una monografia dai maestri di quest' arte sul carattere proprio e lo svolgimento della musica buffa solamente in quanto è musica. Dappoichè anche in questo il nostro paese ha molte glorie da ricordare nel passato secolo ed ha continuato a raccoglier lodi per le opere del Ricci, del Petrella, del Raimondi, del De Giosa e di altri anche nel secolo che corre.

GIULIO MINERVINI
BARTOLOMMEO CAPASSO
SCIPIONE VOLPICELLA
CESARE DALBONO

STORIA LETTERARIA
DELL' OPERA BUFFA NAPOLITANA
DALLE ORIGINI AL PRINCIPIO DEL SECOLO XIX.

MONOGRAFIA

DI

MICHELE SCHERILLO

Premiata nel concorso 1879-80 dalla R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli.

PREFAZIONE.

La storia civile e letteraria di Napoli è ancora poco nota, nonostante gli studi amorosi che da poco tempo si vanno facendo da alcuni valentuomini. Qui, come veramente anche altrove, abbonda il numero dei parabolai oziosi, che fanno prosuntuosamente lunghi articoli da giornali, pel non invidiabile gusto di lasciare il tempo che trovano. A sentirli, pare che essi siano gli apostoli della scienza, i critici veri, i filologi, eccetera; e starebbe fresca la storia se non avesse altri cultori fuori di loro!

Gli studiosi della nostra storia civile si sono raccolti insieme in *Società napolitana di storia patria*, e di conserva cercano di rompere le tenebre ignominiose; ma i cultori veraci della letteratura paesana sono pochissimi e sparpagliati. E, veramente, chi volete che si occupi di queste cose? Dovendosi cominciare da capo, bisogna spendere molto tempo

e molto lavoro per poter riuscire a metter su una monografia; e, quando è fatta, spendere del proprio per pubblicarla. E tutto cotesto è compensato da una indifferenza glaciale, e solo da un bravo solitario di qualche amico di studi!

Anche le accademie finora contribuivano, ed alcune continuano a contribuire, a questa sciagura, dando per tema ai loro concorsi soggetti sgangherati, interamente estranei a Napoli, e di viete generalità. Credevano così di non incorrere nella taccia di municipalisti. Municipalista chi vuole che la storia del suo paese si sappia! La *Reale Accademia di archeologia lettere e belle arti* ha bandito da sè esplicitamente questo malvezzo; e nel gennaio dell' anno passato stabiliva per tema al concorso annuo la *Storia letteraria dell'opera buffa napolitana dall'origine sino ai principii del secolo XIX*.

Una delle maggiori difficoltà, che presentava tal lavoro, era il trovare tanti libretti teatrali d' uno o due secoli fa da potere coscenziosamente parlare di ogni scrittore e di tutto lo svolgimento dell' opera buffa. I libretti *lirici* sono come i giornali quotidiani: servono per poche ore e poi li si butta in un canto come cartaccia. Bisognava trovar un bibliofilo che avesse avuto cura di metterli in serbo; ed io, per mia fortuna, lo trovai in tempo. Nell'archivio del nostro Collegio di musica, dove è accumulato tanto tesoro di autografi, di stampe, di libri teoretici e storici, e di ritratti di maestri, son raccolti più di tremila libretti d' opere serie e buffe. Il raccoglitore di tutte quelle ricchezze è stato il comm. Francesco Florimo, il venerando ottuagenario autore della *Scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*. L'archivio, creazione quasi interamente sua, egli l' ama con amore di padre e ne custodisce ogni piccola parte, ed ogni giorno l'arricchisce di libri, di autografi, di ritratti. Quando seppe che io mi dovevo occupare dei libretti di opera buffa, mandò a chiederne a chiunque ne avesse avuti e cercò di acquistare quelli che mancavano alla sua collezione. Mi affidò ancora il suo *Elenco delle opere in musica rappresentate a' teatri di Napoli*, allora manoscritto, come guida per potermi girare in quel maremagnum. A lui mi indirizzò un altro valentuomo

mio maestro, l'illustre filosofo professore Antonio Tari. Ho trovato in essi un affetto paterno, e, credano pure, io ne sarò loro sempre riconoscente. Insieme con la collezione del Florimo, furono anche gentilmente messe a mia disposizione quelle dell' illustre storico, comm. Bartolommeo Capasso e del chiarissimo professore Emanuele Rocco, con le quali io potetti riuscire ad avere fra mano un materiale quasi affatto completo.

L' opera buffa si è andata modificando cronologicamente; e perciò ho diviso la monografia in periodi, che avessero ritratte le diverse fasi di tale svolgimento. Ho tenuto conto di tutti gli scrittori e di tutti i loro libretti, quando il farlo non mi è sembrato opera sprecata, ma ho trascurato gli anonimi, di cui non ho saputo argomentare l'autore, perchè spesso era taciuto per un giusto sentimento di verecondia! Per questi libretti basta la menzione fattane nell' Elenco del Florimo. Non mi son curato delle esigenze teatrali, che avessero potuto influire sul valore della commedia, perchè a me non importa d' osservare come un libretto sia uscito conciato di su quel letto di Procuste; ma di vedere se sia o no degno di considerazione, e, al postutto, di dire che valore letterario ha l' opera buffa. Oltrechè le esigenze sarebbero attenuanti da concedere a tutti i libretti.

Sono stato molto schifiltoso nell' accettare i dati storici, che per caso avessero stabiliti coloro che prima di me hanno fatto qualche cenno su questo argomento. Perchè essi hanno presa e data come storica ogni qualunque vaga notizia, udita anche dalla bocca di sedicenti eruditi, non badando che spesso la seconda contraddiceva alla prima. E chi vuol farsene un' idea confronti la nota fatta dal Martorana delle commedie del Saddumene o del Lorenzi, con quella fattane dal Florimo. Tanto meno poi mi son potuto stare ai loro giudizi. Mettono fuori disinvoltamente apriorismi, e qualche volta dicono di provarli, adducendo tre o quattro versi tratti da una o due commedie; e quindi sovente m' accade di riuscire in opinioni contrarie a quelle, che da essi in poi si sono venute spargendo. Ed alcuni poeti li ho dovuto mettere in luce migliore, ad altri ho dovuto togliere parte della lode usurpata. Ciò forse dispiacerà a qualcuno

dei vecchi filopatridi. Ma a me pare che la storia *ad usum delphini* non giovi che a' pudichi seminaristi!

Nell'opera buffa però il libretto non rappresenta che una parte; l'altra, e la più importante, è la musica. Io non sono musicista, ed il tema non riguardava che solo la parte letteraria. Quindi son rimasto nei miei confini, riserbandomi solamente di far voti che qualcuno de' nostri giovani maestri compia egli la lacuna.

Napoli, marzo 1880.

CAPITOLO PRIMO

Una commedia buffa nel millecinquecento.

L'*opera buffa* e la *commedia dell'arte.* — I *Confidenti* ed i *Gelosi* sulla fine del Cinquecento. — L'*Anfiparnaso* di Orazio Vecchi.

L' *Opera buffa* si rannoda alla *commedia dell' arte*; l' una non è che una propagginazione dell'altra. I primi esperimenti dell'*Opera buffa* furono fatti quando la *commedia dell'arte* era nel suo più bel fiore. Le compagnie comiche vagavano per tutta Italia, improvvisavano teatri in ogni città ed in ogni borgo, e vi recitavano fra le risa e gli applausi del pubblico infanatichito. Alcuni attori vi erano divenuti celebri; e creavano nuovi tipi, ne modificavano altri, dando ad essi fisionomie ed atteggiammenti più strani, più grotteschi. Ed il repertorio si andava ogni giorno più arricchendo di nuove composizioni, di nuovi lazzi, di nuove foggie di vestire. Si sentiva una fermentazione artistica, che annunziava una rivoluzione vicina contro il classicismo, e la nascita di un'arte nuova. La borghesia italiana, sprezzata, ammiserita, annichilita, si destava dal suo torpore e tentava di ribellarsi agli oppressori, contro di cui si scagliava colla lama affilata dell' ironia.

Nè la *commedia dell'arte* si tenne a lungo nei confini dell'Italia. Nel 1572 andò a Parigi la compagnia dei Comici *Confidenti*; di cui facevano parte Fabrizio de Fornaris napolitano da *Capitan Coccodrillo*, Bernardino Lombardi, Maria Malloni detta *Celia*. E nel 1576 Enrico III, in occasione degli Stati generali di Blois, chiamò in Francia i comici *Gelosi*, dei più valenti, condotti in quel tempo da Flaminio Scala detto *Flavio*. Fra essi erano Lidia da Bagnacavallo, Adriano Valerini veronese detto *Aurelio*, Orazio Nobili padovano, Luzio Burchiella da *Dottor Graziano*, Prudenza da Verona, e Gabriello da Bologna, creatore del tipo di *Francatrippa*. I comici *Confidenti* ed i *Gelosi* si fusero insieme, e dopo poco

si riseparարono , e tornarono in Italia e andarono di nuovo in Francia. Nel 1600, Enrico IV, per festeggiare le sue nozze con Maria de'Medici, invitò Flaminio Scala a ricondurre in Francia la sua compagnia; volendo così offrire ad una regina italiana divertimenti italiani. Ed andarono con lo Scala Giulio Pasquati padovano da *Pantalone* o *Magnifico*, Cassandro senese, Girolamo Salimbeni fiorentino da vecchio *Zanobio* , Lodovico da Bologna da *Dottor Gratiano Forbisone*, ed il più celebre fra essi, Francesco Andreini da Pistoia , *Capitano Spavento della Valle Inferna* (1).

E l' *Opera buffa* sorse proprio sullo scorcio del Millecinquecento. Orazio Vecchi modenese (2) nel 1597 mise fuori a Venezia una sua commedia in versi accompagnata dalla musica, l'*Anfiparnaso*, che dedicò a Don Alessandro d' Este. Dice l' autore nella prefazione: « Non essendo questo « accoppiamento di comedia e di musica più stato fatto, ch' io mi sap- « pia, da altri , e forse non immaginato , sarà facile aggiungere molte « cose per dargli perfezione; ed io dovrò essere se non lodato, almeno « non biasimato dell' invenzione ». Gli attori ne sono: *Pantalone* , *Arlecchino*, *Brighella*, il *Capitano Cardone* spagnuolo, *Francatrippa*, *Isabella*, *Dottor Graziano*, ed altri. Vi si parla in Castigliano, in Bolognese , in Italiano, in Ebraico. Non avendo potuto avere tra mani la commedia, ne riporterò le due scene pubblicate dall' Arteaga. Parlano *Isabella* e il *Capitano spagnuolo:*

« *Cap*. No me hagais mas de estas burlas,
Porque poco ha faltado,
Que no soy de dolor muerto.

(1) Confronta : *Geschichte des Groteske-komischen , ein Beitrag von* Carl Friedrich Flögel. — Leignitz und Leipzig , Siegert, 1788. Pag. 28 e segg.— *Molière et la Comédie italienne par* Louis Moland. Paris, Didier, 1867. Pag. 33 e segg. — *Scenari inediti della Commedia dell'arte; contributo di* Adolfo Bartoli. — Firenze, Sansoni, 1880. Pag. CXXX e segg. — *Notizie istoriche de' Comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. Opera di* Francesco Bartoli, *bolognese*.— Padova, Conzatti, 1781. *Passim*.

(2) Per Orazio Vecchi come musicista v. Florimo— *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii*, vol. I: *Come venne la musica in Italia ed origine delle scuole italiane*. Pag. 114. — Napoli, Morano, 1881.

Isab. S' a gli arcabugi et alle collubrine
Set' uso a far gran core,
Perchè temete poi scherzi d' amore?
Cap. Perchè todo vince amor.
Isab. Amor non sò, ma voi ben mi vincesti,
Quando vi fei Signore
Di questa vita, di questo core.
Cap. Decidme, mi Segnora,
De quien son estas tetiglias?
Isab. Del Capitan Cardon.
Cap. Y los oscios, y las orescias?
Isab. Del Capitan Cardon.
Cap. Y el rostro, y las narices?
Isab. Del Capitan Cardon.
Cap. Y la capegliadura?
Isab. Del Capitan Cardon.
Cap. Las dientes, y los labios?
Isab. Del Capitan Cardon.
Cap. La vida, y el corazon?
Isab. Del Capitan Cardon.
Cap. O muy contiento!
O muy tambien amado,
Y de mi Dama muy avventurado! »

« Benchè *Isabella*, aggiunge l' Arteaga, si mostri innamorata del Capitano, nondimeno il beffeggia dopo che egli è partito, nel che le fanciulle del cinquecento non differiscono punto da quelle de' nostri tempi. Se un poeta è rimasto invaghito della bellezza di codesta scena, non resterà meno meravigliato un musico della singolar armonia, che si sente in quest'altra. *Francatrippa* servo vuol porre un pegno in mano degli Ebrei. Egli picchia alla porta del Ghetto, mentre quegli recitano le loro orazioni.

« *Franc.* Tich, tach, toch,
Tich, tach, toch.
O Hebreorum gentibus!
Sù prest: avrì sù: prest:
Da hom de ben, che tragh zo l'us.
Ebrei. Ahi Baruchai,
Badamai, Merdochai,
An biluchan, chet milotran:
La Barucabà.
Franc. A no farò vergot, maide negot.
Ch'i fa la sinagoga?
O! che il Diàvolo v'affoga.
Tich, tach, tich, toc, tic, tac, tic, toc.
Ebrei. Oth zorochot, Astach mustach,
Iochut, zorochot,
Calamala Balachot.
Franc. U uhi! o ohi:
O messir Aron.
Ebrei. Chi ha pulset a sto porton?
Franc. Son mi, son mi, messir Aron.
Ebrei. Che cheusa volit? che cheusa volit?
Franc. A voraff' impegnà sto Brandamant.
Ebrei. O Samuel, Samuel!
Venit a bess, venit a bess;
Adonai; che le è lo Goi,
Che è venut con lo parachem.
Altri Ebrei. L'è Sabbà, che non podem ».

« Dicendo che la musica non si disconviene a così fatta poesia, ho renduto la dovuta giustizia all'una e all'altra (1) ».

(1) V. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, opera di* STEFANO ARTEAGA. — Venezia, Palese, 1735, vol. 1, pag. 262 e segg. — e il *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena* di SCIPIONE MAFFEI. — Verona, Vallarsi, 1723. — Tomo I, pag. VI e VII.

Però la commedia musicale del Vecchi non ebbe fortuna; e mentre l'opera seria acquistava cultori sempre più valenti, e fioriva, la buffa rimase interamente negletta. E passa più di un secolo prima che essa possa risorgere. Sul principio del Millesettecento risorgerà a Napoli; ma dimentica affatto dell' antica commedia modenese del Vecchi. L' *Opera buffa napoletana* è una produzione interamente originale e spontanea.

CAPITOLO SECONDO

Il melodramma in Napoli sulla fine del milleseicento.

L'opera in musica a Venezia. — Il Duca d'Ognatte e l'opera a Napoli. — Stato del melodramma alla fine del Seicento. — Che cosa fosse. — Parte seria. — *Intermezzi.* — Andrea Perrucci: cenni biografici; il suo *Epaminonda.* — Silvio Stampiglia: cenni biografici; le sue liriche; i suoi drammi; il suo capolavoro: la *Caduta de' Decemviri.* — Confronto di questo dramma con l'*Appio Claudio* del Gravina. — Conchiusione.

Venezia fu la prima città che accolse nei suoi teatri l'opera in musica; e la prima opera, che fu rappresentata in pubblico, pare che sia stata l'*Andromeda*, poesia di Francesco Manelli di Tivoli, l'inverno del 1637, nel teatro San Cassiano (1).

Napoli venne un poco più tardi.

Nell'anno *mille seicento cinquantadue*, siccome ci fa sapere Domenico Antonio Parrino, il Duca d'Ognatte, vicerè di Napoli, « rinnovò l'uso antico « de'passatempi delle maschere nel Carnevale, ed introdusse l'uso delle com- « medie in musica nella città ». Il Duca « godeva molto de'passatempi, delle « maschere e delle commedie; ed oltre quelle che fe' fare in Palagio e « ne'pubblici teatri, volle andare in casa del duca di Maddaloni, dove con « vaghissime apparenze e mutazioni di scene recitossene una, composta dal

(1) Cfr. *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637 — 1700). Memorie storiche e bibliografiche raccolte ed ordinate da* Livio Niso Galvani (Conte Salvioli). Milano, Ricordi, 1878.

« Dottor Francesco Zaccone, Accademico degli Erranti (1) »—Ed una delle prime operé recitate in Napoli, se non proprio la prima, fu l'*Amazzone d'Aragona*. Almeno solo di essa trovo fatta menzione, per quell'anno, in una cronaca sincrona, esistente manoscritta nella Biblioteca Nazionale di Napoli.

Il cronista Innocenzo Fuidoro racconta che fra le altre feste fattesi in Napoli il 21 dicembre 1652, in occasione dell' « acquisto fatto da S. A. della città di Barcellona dalle mani dei Francesi », la sera « dal« la Compagnia dei Comici forastieri Italiani, chiamati *Febi Armonici*, « che rappresentano in musica, nel proscenio formato nel Palazzo Re« gio, fu recitato il soggetto intitolato *L' Amazzone d' Aragona*, con « grandiose apparenze, come di Città, Palazzi, Meschite, Giardini, bat« taglie, e simili, con voli diversi, balli alla spagnuola formati da otto « persone scese per aria nel palco sopra otto Basilischi e Draghi, e « smontati con spade nude nel suolo, con varij assalti scambievoli fra di « loro con bell'ordine ballarono assai bene (2). »

Così introdotte anche a Napoli le opere in musica, esse furono solo rappresentate al Real Palazzo fino a circa il 1668. Non mi è riuscito di vedere un libretto, con data anteriore a quell'anno, che sia stato rappresentato in qualche teatro pubblico. Solo nel 1668 c'è un libretto, la *Sirita*, poesia di Apostolo Zeno, che porta scritto nel frontespizio: « rappresentato al teatro S. Bartolomeo ».

Questo teatro esisteva fin dalla seconda metà dal Cinquecento, e vi si recitavano commedie in prosa. In quell'anno, 1668, fu adibito esclusivamente a teatro musicale, e vi si cantarono melodrammi di Apostolo Zeno, di Paternio Russo, di Nicolò Beregan patrizio veneto, di Gian Andrea Moniglia, pastore Arcade col pseudonimo di Nardilo (3), di Giovanni Ci-

(1) DOMENICO ANTONIO PARRINO — *Teatro eroico e politico de' vicerè del regno di Napoli.* Napoli, MDCCLXX, tomo II, pag. 156 e 161.

(2) *Successi storici raccolti dal Governo del Conte d' Ognatte vicerè di Napoli dal mese di aprile 1648 per tutto il 20 di novembre 1653, che successe al Governo di questo Regno il Conte di Castriglio. Per* INNOCENZO FUIDORO.

MS. della Biblioteca Nazionale di Napoli: X, B, 45. Pag. 436–7.

(3) V. G. M. CRESCIMBENI : *La bellezza della volgar poesia* — Roma 1712. Pag. 130.

cinello, di N. Acciajoli, di Matteo Noris, di Giacomo Francesco Bussani, di Giacomo Sinibaldo, di Girolamo Gigli; opere tutte già state rappresentate prima ai teatri di Venezia (1). Ai 20 dicembre 1678 vi si rappresentò, con musica di Francesco della Torre, il dramma *Chi tal nasce tal vive ovvero Alessandro Bala* del siciliano Andrea Perrucci, educato da bambino a Napoli e che a quel tempo era il poeta degli Armonici del S. Bartolomeo. Questo qui forse fu il primo melodramma nuovo ivi rappresentato, che non avemmo cioè di seconda mano e indigeno. Sei anni dopo, il 30 gennaio 1684, nel r. Palazzo fu cantato il *Pompeo* colle note di un giovane trapanese, che si chiamava Alessandro Scarlatti; e nel 1688 al S. Bartolomeo era cantato il *Flavio* dello stesso maestro. Allora finalmente fu creato un teatro musicale peculiarmente napolitano. Accanto al Perrucci sorsero Francesco Maria Paglia e Silvio Stampiglia; i quali, specialmente l'ultimo, riempirono i teatri, non solo italiani ma europei, dei loro drammi, cui toccò la sorte di essere musicati dal grande Trapanese, rinnovatore del mondo musicale.

L' *Opera buffa* nasce mezzo secolo più tardi; e, per potere intendere la ragione della sua apparizione, bisogna studiare prima che cosa sia stato il melodramma alla fine del Milleseicento.

Il melodramma nacque fra i belati delle pecorelle e degli agnellini delle favole pastorali e boscherecce dello scorcio del Cinquecento; ed ha tutti i peccati dell'origine. Non è serio come una tragedia, non comico, non satirico; ma è molle, femminile. Rassomiglia ad un lindo giovanottino dell'aristocrazia, unigenito della mammina, educato a zuccherini e confetti, sfiaccolato, cascante, che ama una signorina tutta sentimento, e che dice di morir d'amore, perchè ha visto morir d'amore gli eroini dei romanzi. E quei versi multiformi, che s'intrecciano capricciosamente, quelle ariette che ogni tanto scattano fuori a ballare un minuetto, quei

(1) Confronta il catalogo delle opere rappresentate al S. Bartolomeo in F. Florimo — *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii, con uno sguardo sulla musica in Italia.* — Vol. IV: *Elenco delle opere in musica rappresentate ai teatri musicali di Napoli dal 1668 al 1881.* Napoli, Morano, 1881 — con quello citato del Salvioli pei teatri veneziani.

versi tronchi, quelle cadenze civettuole, son fatte apposta per colorire brillantemente la superficie di quella bolla di sapone.

Il soggetto de' melodrammi, specialmente di quelli rappresentati a Napoli nella seconda metà del secolo XVII, è sempre o mitologico o eroico. Quella gente voleva sollevarsi in una sfera superiore, soprammondana, circonfusa di bagliori. Ma il poeta non sapeva far rivivere gli eroi nel loro mondo, e di essi non prendeva che il nome e ne mascherava un uomo del suo tempo. Così, fra l' atteggiamento eroico della maschera e la melliflua voce dell'attore, avveniva un curioso contrasto, che generava la parodia invece del dramma. Mondo cavalleresco, mondo pagano e mondo cattolico; cavalieri medievali, Dei dell'Olimpo, donzelle erranti sotto spoglie maschili, figure mitologiche e figure cristiane astratte, superstizioni, sensualismo, epicureismo, idealismo, spiritismo.... tutto era messo a bollire nel crogiuolo del melodramma. E ne veniva fuori un mostro ibrido, contraffatto, orribile. L'uomo non vi si riconobbe più, ed il poeta lo chiamò eroe. Ed è eroe ogni personaggio del melodramma, ed ognuno è posto sul piedistallo. Il dramma quindi divenne un mondo di eroi, eroismi soprapposti ad eroismi, un intrecciarsi di numi, di re, di regine, di cortigiani, di capitani. Il despota ne fu l' Amore, che rese possibile il dramma. Non ci è fra quegli eroi uno che non ami; e gelosie, furberie di rivali, dichiarazioni, travestimenti, imenei, formano il contenuto di tutta quella farragine di melodrammi. Quei personaggi non pensano ad altro che a fare all'amore. Ma fosse almeno umano quest'amore! Invece è una formola stecchita, una slavatura di sentimento, un giochetto di frasi, di parolette scelte e sonanti, una serie di ghirigori e ondeggiamenti rettorici, di alterchi e di tintinnii sillogistici.

« Questo chimerico amore (romantico e platonico, velante la lascivia)— dice Gianvincenzo Gravina—ha esclusa da i nostri Teatri la varietà; poichè, dandosi luogo solo a questo, rimane abbandonata ogni espressione di altro Costume e di altra passione; comparendo solo in iscena una schiera di Paladini, che riscaldano l' aria co i sospiri, ed ascondono il Sole col lampo delle loro spade; ed alla presenza delle loro signore al-

lagano il Teatro di lagrime, ed assordano gli spettatori con lo strepito delle lor catene, che si tiran dietro per entro la carcere; donde poi alla fine vengono, contro ogni speranza loro e contro ogni ragionevole opinione altrui, condotti ad un felice sponsalizio: nel quale ogni nodo delle presenti Tragedie e Commedie si risolve (1) ».

Perciò le situazioni di tutti quei drammi si risolvono a luoghi comuni. Si veggono dapprincipio i due eroi destinati ad amarsi, e l' uno dà in una grande esclamazione.

« O portentoso il fato!
Moltiplicato il sole!
O ch' io non son più nume
Ai prodigi di luce io perdo il lume! »

dice Giove in persona, nel vedere l'eroina nel dramma dell'*Elice* (2). Poi si dichiarano la loro passione; e lo stesso Giove sarà capace di dire:

« Dal mirar il tuo bel volto
Nacque in me stima e stupore,
Da la stima nacque amore
Et amor dentro il cor mio
Partorì forte desio;
Dal desio pien di costanza
Generata è la speranza;
Or la speme e 'l timor con moto alterno
M' empieno (*sic*) il sen di Paradiso (*sic!*) e Inferno. »

Vengono quindi in mezzo i rivali, e, col farci conoscere il loro amore, col dichiararlo all' « idolo crudele » e con qualche impedimento che riescono a porre innanzi agli sposi predestinati, ci fanno pervenire alla fine dell'azione, dove si celebra uno o più matrimoni, fra il plauso di tutti. Nel-

(1) G. V. Gravina—*Della Tragedia libro uno* — XX — in *Opere Italiane*. Napoli, MDCCLVII, Raimondi.

(2) *L' Elice favola boschereccia per musica da rappresentarsi nel Real Palazzo per il giorno natalizio dell' augustissima Maria Luisa Borbone Regina delle Spagne. Consecrata all' Eccellentissimo sig. Marchese de los Velez vicerè di Napoli, etc. In Napoli, per Salvatore Castaldo, Regio stampatore, 1680.*

l'*Elice*, dove il primo amoroso è Giove, si finisce con uno sponsalizio mistico. Il nume comanda:

« Su i margini del Polo
Coronata di stelle
Elice ascenda e sia beato il male.
Così decreta il sir del ciel, rendendo
Dissumanata umanità immortale! »

Ma la situazione più artistica è il soliloquio. Il povero innamorato, arso dall'ardente fuoco della passione amorosa, va a narrare i suoi martiri alle rupi. Molte volte le rupi restano mute a quel dolore; ma spesso quelle pene le inteneriscono da farle rispondere all' amante infelice per mezzo dell' eco (1). E quando la loro commozione era più profonda, rispondevano fino con tre echi a ciascun lamento dello sfortunato. Così avvenne alla sventurata *Pasife*, nel dramma omonimo.—Io non ho amato e non amerò mai, essa dice:

« Nè speri mai rettorica parola
Trarmi cortese a l'amorosa scuola.

Eco — Scuola
Eco 2ª — Vola
Eco 3ª — Olà.
Pas. — E qual voce importuna
Imperiosamente hoggi mi chiama?
Eco — Mi chiama
Eco 2ª — Chiama
Eco 3ª — Ama.
Pas. — Amerò Minoe Rege
Nè a si nobil fortuna
Giunge, fuorchè la sua, speranza alcuna.

(1) Vedi « il gruzzolo di queste echi responsive, raccolte da pastorali del cinquecento..... e da alquante del seicento » dal prof. Vittorio Imbriani, nel *Giornale napolitano di filosofia e lettere.* Ant. serie, vol. II, pag. 201 e segg.— Gian-Vincenzo Gravina (*Ragion poetica,* libro II, XXII) chiama questa dell'Eco « un' affettata e puerile invenzione ».

Eco — Alcuna
Eco 2ª — Cuna
Eco 3ª — Una
Pas. — Una che? Chi salir con metro humano
Potrà fuor che 'l consorte
Del mio lume a goder tant'alta sfera?
Eco — Alta sfera
Eco 2ª — Sfera
Eco 3ª — Fera.
Pas. — Che parole troncate, e pure han senso!
« *Olà ama una fera* » ?
E chi legge prescrive al voler mio,
E d' affetto ferino or parla meco?
Eco — Parla meco
Eco 2ª — Meco
Eco 3ª — Eco.
Pas. — Ah ah rider vogl' io: tu vuoi così?
Eco — Vuoi così
Eco 2ª — Così
Eco 3ª — Sì.
Pas. — Obbedirò tuoi cenni;
Farò quanto m' impone
Echo Ninfa gentile!
Vanne, la Reggia lascia,
Ed echeggia se vuoi dentro un ovile! »

L'amante, che non si vede corrisposto, si traveste coi panni dell'altro sesso. E questa situazione poteva generare tanti episodi, che nessun drammaturgo se l' ha lasciata sfuggire. — Una donna camuffata da uomo viene in corte per trovare il suo amante infedele. Di lei s' innamorano le damigelle, e molte volte anche la regina. Sovente essa si svela a qualcuna per chiederne soccorso, e, come pegno di amicizia, s' abbracciano. Sopravviene il marito o l' amante della dama, e, vedendola abbracciata

con un uomo, cava fuori la spada per ammazzarli. Ma l'uomo-donna scioglie il nodo dicendo:

« Questo crin, queste poppe
Faccian fede del sesso (1). »

Qualche altra volta avviene che neanche la dama sa il vero sesso di colui che abbraccia, e, al vedere il marito, si crede perduta, quando è salvato dall'eroico svelarsi per donna del creduto amante.

Ma, nel melodramma, accanto alla parte eroica, c'è la comica; ch'è quella che riesce più importante pel nostro studio. Intorno ai re ed alle regine ci sono anche i servi di corte; e fra questi si svolge un drammetto anch'esso di maniera, ma in certo modo più reale. Gli attori sono sempre due, il maschio e la femina, il paggio e la nutrice. Quando il drammaturgo crede che gli spettatori ne abbiano abbastanza di eroismo, caccia in mezzo questi due, che fanno la parte di quei due personaggi che, dopo ogni giornata del *Pentamerone*, escono a recitare l'*egloga* (2). Anche il loro discorso è satirico, come quello degli interlocutori dell'egloga; ma per essi la satira non è, come per quelli, scopo principale. Qui tutto si riduce a una dichiarazione d'amore che la nutrice fa al paggio e che questi respinge. La vecchia nutrice si lagna sempre di non essere più a tempo di amare; e predica questo suo rammarico alle giovanette spettatrici, perchè badino a non lasciarsi scappare la stagione propizia. Il paggio ne capisce il lato debole e la lusinga con paroline dolci; e se quella si fa prendere alla pania, azzardando qualche proposta compromettente, egli mostra prima di non intendere, e poi la pianta sul palcoscenico con una tirata come questa:

(1) *Candaule re di Lidia melodramma da rappresentarsi nel Real Palaggio per il Compleannos di nostra signora Marianna d'Austria regina delle Spagne. Consecrato all' Eccellentissimo signor Marchese de los Velez Vicerè di Napoli etc. In Napoli, nella stamperia di Salvatore Castaldo, 1679, con licenza de' superiori.* Le parole dell' Introduzione, dette in occasione della festa sono del dott. Andrea Perrucci.—Atto III, sc. VIII.

(2) *Il Pentamerone overo lo Cunto de li cunte, trattenimiente de li peccerille de Giannalesio Abbattutis.* Opera del cavalier GIAMBATTISTA BASILE. L' Imbriani ha consacrato a questo scrittore un lungo studio: *Il gran Basile* — nel *Giorn. napolit. di filosof. e lett.* Ant. serie, vol. I e II.

« Son restate le ruine,
Lisa mia, del tuo gran merito;
Di presente....
Non c'è niente;
Tutto alfine
Va in preterito » (1)

La vecchia spesso se ne vendica, mettendo in opera le arti magiche, di cui è maestra. Gli fa vedere, per esempio, una barca sul Tevere, tirata da bufali; poi scioglie questi dal giogo, li tocca col bastone e li trasmuta in quattro donzelle. Invita l'amico a pigliarle per mano e ad entrare nella barca. Il paggio s'accosta titubante, e, nel porre il piede nella barca, questa si cangia in pesce, nella cui bocca entrano le quattro donzelle (2). Ma alla nutrice non giova che il paggio abbia paura; essa vorrebbe ad ogni modo godere dell'amore di lui. Quando ne ha l'occasione, si veste con gli abiti della donzella, che quegli ama, e gli dà un appuntamento notturno. Ma, allorchè crede di essere giunta alla meta, un lume importuno fa gridare al paggio: « Credei stringer Ciprigna ed è Megera » (3). Una volta, ai tempi di Zaleuco, essendo stato sorpreso solo con lei, è condannato come contravventore alla legge di quel legislatore contro l'adulterio; ed egli, per iscusarsi, non fa che mostrare la nutrice:

« Signor, di questa vecchia
Il volto rimirate,
E se indizio è a peccar poi giudicate. » (4)

È un quissimile di quello che si racconta di Frine ed Iperide!

(1) *Comodo Antonino, dramma per musica dedicato all'Illustriss. ed Eccellentiss. signora D.Maria de Giron y Sandoval Duchessa di Medina-Coeli e Viceregina di Napoli. In Napoli, 1696. Nella stamperia di Michele Luigi Muzio dirimpetto allo Spedaletto. Con licenza de' Superiori.* Atto III, sc. XIV.

(2) *Comodo*; nell'intermezzo dopo il I atto.

(3) *Candaule;* II, X.

(4) *Il Zaleuco melodramma da rappresentarsi nel real Palazzo. Consacrato all'Eccellentissimo signore D. Lorenzo Onofrio Colonna e Gioeni Duca e principe di Palliano e Tagliacozzo, GranContestabile, Vicerè, e Capitan Generale in questo regno. In Napoli, per il Gramignani, 1688. Con licenza dei Superiori.* — Atto III, scena X.

Ma il paggio le damigelle le ama, e le ama arcadicamente, sull'esempio dei padroni:

« Se volesse il mio destino
Trasformarmi in cagnolino,
Che delizia che saria
E che gran felicità!
Chè la donna e fugge e scaccia
Chi l'adora e il cane abbraccia;
Dà tal'or, con voglie strane,
Pugni all'uomo e baci al cane;
Un amante che vien meno
Tien lontano e il cane in seno;
Vuol che stia dal gabinetto
L'uomo fora e il cane in letto:
Gran fortuna tuttavia
Han le bestie in quest' età! » (1)

Proprio così! Ricorderanno i lettori il famoso sonetto dello Zappi:

« Sognai sul far dell'alba e mi parea
Ch'io fossi trasformato in cagnoletto ».

Il paggio è come un diavoletto domestico, che sorride di nascosto dell'eroismo del dramma, e che gode a svelarci le magagne delle femminucce sue contemporanee:

« Se tu vuoi che la femina goda,
Loda loda,
E se vuoi che nel cor ti conservi
Servi servi,
Chè il servitio obbligando la và.

(1) *La Partenope dramma per musica di* Silvio Stampiglia *tra gl' Arcadi* (sic) *Palemone Licurio. Dedicato all' illustrissima ed eccellentissima signora la signora D. Maria de Giron y Sandoval Duchessa di Medina-Coeli e Viceregina di Napoli etc. In Napoli, 1699. Per Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio. Con licenza de' superiori. Nella sempre nuova stampa del Mutio, sita allo Spedaletto.* La musica è di Luigi Manzo.— Atto II, scena VI.

Se poi brami che sia la tua vaga,
Paga paga;
D' esser solo se poi tu pretendi,
Spendi spendi;
Sarai solo; ma raro si dà. » (1)

Alle volte piglia gusto a beffare qualche povero vecchio, che ha la debolezza di sentire sotto le grinze il pizzicor d' amore. Si traveste da giovanetta, e gli gira e rigira attorno, fino a tanto che lo fa innamorare di sè. Quel poverino allora incomincia a fare lo spasimato, e lui la ritrosetta e la civettuola.

« Io so che non son cosa
Nè vaga nè vezzosa;
Però son fanciulletta e tenerella,
Non ho gran polpa addosso,
Non son nemmen tutt'osso,
Ma son così così rosecarella. » (2)

Qualche altra volta la fa da Conte di Culagna:

« Vorrei fare da smargiasso
Da gradasso;
Mi ci sforzo ma non posso.
Gran paura
La natura
Si degnò cacciarmi addosso » (3)

. . . .

« Dica pur chi vuol dire:
Meglio è un brutto fuggir che un bel morire » (4)

E specialmente vuol passare per valente con la nutrice, e le racconta

(1) *Partenope*; a. I. sc. XI.

(2) *L'Eraclea drama per musica di* Silvio Stampiglia *tra gli Arcadi Palemone Licurio. Dedicato all'illustriss. ed eccellentiss. signora la signora D. Maria de Giron y Sandoval ecc. In Napoli 1700. Per D. A. Parrino e M. L. Mutio ecc.* La musica è di Alessandro Scarlatti.— Atto II, scena XI.

(3) *Comodo;* a. I, sc. XX.

(4) *Partenope;* a. II, sc. II.

tante sue bravure; ma quella furba finge di veder venire de'soldati verso di loro, ed egli scappa, non sapendo esso stesso dove andare, e teme di ritornare, anche assicurato che la nutrice ha detto per burla (1).

Paggio e nutrice sono tuttaddue espertissimi messaggieri di amore della regina e delle altre principesse. Ma in questa parte la nutrice supera il collega. Essa fa quei pietosi uffici proprio con amore: al suo cuore di vecchia serva di corte fa bene di veder godere due giovani amanti e si commuove subito alle preghiere di un innamorato. Con tutta l'anima essa, quando lo può, svela gli appuntamenti segreti dati dalla padrona, acciocchè, dice lei, goda il più solerte fra i rivali. Per lei la mercede non è indispensabile, come pel paggio, che rimane sempre cinico. Quando vede che Silandra, maritata, ama Ermegisto figliuolo di Zaleuco e trema che non sia per riuscirle funesto quest' amore, essa le dice:

« Volersi disperare è uno sproposito;
Se voi siete casata
Nè lo sposo è a proposito,
Acciò che consolata
Siate, lasciate fare a me l'offitio:
Non mancano maniere a chi ha giuditio.
È fatta la legge
Per chi non sa far,
Chi bene si regge
È lieta in amar. »

E introduce Ermegisto in camera della signora, e nel partire dice con aria di chi abbia fatto quanto poteva:

« Horsù vi lascio acciò nessun v' annoi;
Se non sapete far, peggio per voi! » (2)

Tuttaddue maledicono, sempre che ne hanno il destro, corte e cortigiani, e sperano che venga subito il giorno sospirato, in cui usciranno da quelle mura:

« Corte addio, non fai per me;

(1) *Partenope;* a II. (2) *Zaleuco;* a. II, sc. I.

Già mi son, ma tardi accorta,
Che la tua bugiarda fe'
Promette altezze e precipizii porta. » (1)

Ed è cosa curiosa, che, dove ne sparlano dippiù, è nell'*Elice*, dramma rappresentato nel Palazzo reale il giorno natalizio di Luisa Borbone regina della Spagne:

« ..... ogni scimia di corte alfin è belva. » (sc. *XI.*)
« Se vuoi morir basta venir in corte. » (sc. *XI.*)
« ... Odio, invidia e rancore
In corte troverai ma non amore. » (sc. *XI.*)
« ..... Tutto quello che piace
A noi primi di corte è in Ciel permesso. » (sc. *XII.*)
« ..... è moda di Corte,
Quando pessimo odor sbuca dal vaso,
Tacer col labbro e favellar col naso. » (sc. *XVI.*)
« O vada dunque via
Da la sua corte,
Dove magra la sorte
Ingrassa arieti belli,
Ma le persone poco e manco agnelli. » (sc. *XXIII.*)

E, pare incredibile, nella stessa *Partenope* dell' arcade Stampiglia, il paggio giunge a motteggiar fino lo stile del melodramma, caratterizzandolo egregiamente per « idropico stile altisonoro! » (I, XI).

Questi due tipi preannunziano la comparsa della commedia musicale.

Ci tocca ora, dopo aver dato questo sguardo sul melodramma della fine del seicento, fermarci un poco a studiare i due librettisti che più si illustrarono a Napoli: Andrea Perrucci e Silvio Stampiglia.

I. Andrea Perrucci.

Il Perrucci è uno scrittore noto a quelli che conoscono un poco della

(1) *Pasife;* a. III, sc. XVI.

storia letteraria del nostro dialetto, perchè ha scritto un poema epico in vernacolo napolitano col titolo: *L'Agnano zeffonnato* (1678).— « Nacque « egli in Palermo all'ora 13 di giovedì primo di giugno dell'anno 1651, « e, se dobbiamo credere in qualche parte agli astrologi, secondo quelle « conghietture, che lecitamente proferire si possono, bisogna dire che sia « nato poeta, avendo avuto nella sua genitura Venere orientale dal sole, « e libera di raggi. » Così racconta un suo contemporaneo, D. Giacinto Gimma, avvocato della fedelissima città di Napoli, e promotor perpetuo della Società degli Spensierati di Rossano (1). Bambino di otto anni, venne a Napoli e studiò coi Gesuiti ed ebbe la laurea nelle leggi canoniche e civili dal Collegio napolitano dei Dottori. Poi tornò in patria per ricuperare le sostanze degli avi; ma fece cattiva prova come *Cicero pro domo sua*, e abbandonò del tutto Palermo « per non mirar di continuo » come dice il Gimma « l'ingratitudine della medesima ». Morì, secondo il Mongitore, il 6 maggio 1704 (2). Scrisse poesie latine, toscane, siciliane, calabresi e napolitane. Fu segretario dell'accademia dei *Rozzi* di Napoli, segretario di quella dei *Raccesi* di Palermo, e segretario di quella dei *Pellegrini* di Roma, dove ebbe il pseudonimo di *Rolmidero dell'Oreto*, e censore promotoriale di quella degli *Spensierati* di Rossano. A Napoli fu eletto poeta degli Armonici di S. Bartolomeo, e scrisse molti melodrammi, oratorj, serenate, canzoni, idillj e sonetti. Contro un suo critico, chiamato Biagio, scrisse un libro, che intitolò *Biageide*. Solo in vecchiaia fu eletto avvocato straordinario della città di Napoli. Il Mongitore riporta i titoli di cinquantanove suoi lavori, fra poetici e prosastici.

Il melodramma che noi esamineremo è l'*Epaminonda*, rappresentato

(1) *Elogj accademici della Società degli Spensierati di Rossano descritti dal dottor signor D.* Giacinto Gimma *ecc. publicati da Gaetano Tremigliozzi consiglier promotoriale ecc. In Napoli, a spese di Carlo Troise stampatore accademico della medesima società*, MDCCIII. 2ª parte, pag. 47 e segg. biografia XXXIII. Vi è anche il ritratto del Perrucci.

(2) « Tandem acuta febre confixus, Neapoli decessit 6 maii 1704, non sine literatorum dolore ». Antonino Mongitore sac. theol. doct. presbyt. panormit. *Bibliotheca sicula sive de scriptoribus siculis, qui tum vetera, tum recentiora saecula illustrarunt, notitiae locupletissimae.* Panormi, MDCCVII. Vol. I, pag. 32 e seg.

al real Palazzo nel 1684 (1). I personaggi sono, al solito, re, principi, principesse, capitani, la nutrice e un paggio. Il fatto appartiene alla storia eroica, e si svolge in Grecia. Il nodo principale è l'amor di Apollia, principessa spartana, per Leonido, figliuolo di Epaminonda. Apollia è una eroina da romanzi cavallereschi. Si veste da guerriero, e va a battersi contro i Tebani; ma, al più bello, è fatta prigioniera. La troviamo poi nella corte di Epaminonda riconosciuta donna, amata da Leonido e quindi rivale della principessa Florida; la quale, consigliata dalla nutrice Canilia, tesse una trama per potere, per mezzo di lei, godersi l'amante. Fa scrivere da Apollia, con la scusa di non poterlo lei per aver male ad una mano, una letterina a Leonido, per dargli un appuntamento per la sera nel giardino. Quando, le aveva detto la nutrice, egli vedrà i caratteri della sua bella,

« Al certo venir deve, e tu, godendo
Tra l'ombre la tua vita,
Sarai lieta, ei deluso, ella schernita. »

Ma la vecchia però si lascia intenerire anche da Archidamo, amante non riamato di Florida, e lo consiglia di andare anche lui nel giardino, prima che non vi giunga Leonido. Archidamo, commosso, come rispondendo ai rimproveri della sua coscienza, esclama:

« L'inganno in amore
Non è tradimento;
Goderò
Stringerò
Tra le tenebre il mio sol. » (I,xv)

Ed egli pel primo si trova nel giardino; ma, invece di Florida, trova Apollia, che, entrata in sospetto, era venuta per prevenire qualche brutto equivoco. Archidamo riconosce in Apollia sua sorella; e quello che ne

(1) *L'Epaminonda melodramma del dottor* ANDREA PERRUCCI, *da rappresentarsi nel regal Palaggio per lo Compleannos della Maestà di D. Marianna d'Austria regina madre. Consecrato all'Eccellentissimo signor D. Gaspar d'Haro e Gusman Marchese del Carpio, Vicerè e Capitan Generale nel Regno di Napoli. In Nap. Per Antonio Gramignani. MDCLXXXIV.* La musica è del sig. Severo de Luca.

avviene lo immagini il lettore. Il quale non deve dimenticare che tutti cotesti intrighi avvenivano ai tempi di Epaminonda, in Grecia!

Apollia, anche scopertasi donna, non aveva abbandonato gli abiti virili; e di lei, creduta uomo, s' innamora la damigella Dorilda. La situazione era vecchia, ma non per questo da trascurarsi; forse pure provocavano gli applausi i maliziosi sottintesi che vi potevano aver luogo:

« Sarà, signora mia,
Vostra piaga letale,
Poichè il vostro Cupido è senza strale. » (II,vi)
« Per sanarti, l' istrumento
Il tuo medico non ha. » (II,vi).

Leonido, spinto da ardore giovanile, attacca una battaglia, mentre che il padre è assente , e vince. Ma, precursore di Manlio Torquato, ha per questa vittoria la corona di vincitore e la condanna dei trasgressori degli ordini del comandante. In mezzo al campo di Mantinea egli sta fra alcuni soldati, destinati a saettarlo; quand' ecco irrompere Apollia coi suoi. Essa era lontana, ma, appena ebbe saputo il triste caso dell'amante, era corsa in tutta fretta, tanto da non aver dato il tempo agli altri attori nemmeno di recitare quattro soli settenari! E il suo eroismo salva Leonido da morte; che invece vien rinchiuso in una torre delle mura. — Si fa avanti un Anticrate, tebano ma traditore, il quale, per aprire una breccia al nemico, mina una parte del muro della città, e proprio quella dov'era la carcere di Leonido. Questi balza fuori da' rottami, rovescia mezzo morto il traditore da un lato, si copre delle sue armi, e corre a trovar ricovero nel campo nemico. Là poi si succedono armi ed amori, duelli, pugne, tradimenti. Vi si trovano tutti gli eroi: Agesilao, Epaminonda, Apollia, Leonido, Archidamo, Anticrate. Quest' ultimo, in un fatto d'armi, va a ferire Epaminonda, che ha salva la vita pel valore di Apollia; e il re Agesilao, nella stessa occasione, ha salva la sua pel valore di Leonido. Anticrate, per non essere riuscito ad uccidere il duce tebano, lo vuol cogliere dall' agguato, e si nasconde dietro una statua di Epaminonda. Ma, mentre che egli è là, avviene un terremoto, che gli

rovescia addosso la statua. Per tal prodigio il traditore si pente e confessa ad Epaminonda il suo fallo. Il terremoto contribuisce alla catastrofe. Dice Agesilao:

« Doppo si lunga guerra
Tremò per riposar l' amica terra. »

e Leonido gli risponde con grazia:

« Solo nel rimirar vostro sembiante
Mostrossi il suol tremante »! (III,xvi).

L' opera regolarmente si chiude colle nozze di Leonido con Apollia, e di Archidamo con Florida. La moralità è:

« Sperate, amanti, ch' ogni martire
Trova il naufragio suo nel gioire ».

C 'è però ancora l' intermezzo comico. Canilia, la vecchia nutrice, vuole regolarmente, essere amata dal paggio ; il quale, più regolarmente, non le vuol dare questo gusto. La poverina gli offre tutto, ma non ne ricava che disprezzi.

« *Pag.* — Ardo...
Can. — Prendi da me che vuoi,
Son pronta ai cenni tuoi ».

Vorrei . . , risponde il paggio , che tu portassi un' imbasciata al mio bene.

« *Can.* — Dunque non ami me?
Pag. — Che bell' oggetto!
Sei buona, vecchia insana,
Per principal non già, ma per mezzana ». (III,xi)

Canilia usa le sue arti magiche in favore di Florida, sua padrona. Condottala in luogo remoto, comincia le sue fattucchierie:

« O del Tartaro
Numi orribili,
A le mie voci
Veloci
Accorrete;

Qui vi bramo,
Qui vi chiamo,
Qui venite, qui sorgete! »

Escono una « quantità di mostri ». Apparisce Amore in una nube, e canta:

« Io, Nume dei cori,
De l' abisso ai ciechi orrori
Il poter non cedo, no.
Beltà vaga
Ch' è sol maga,
Solo l' anima incanti.
A le furie giammai diedi il mio telo;
D' Averno no, nume son io del Cielo.
Mentre Florida io prendo
Acciò dia tregua ai suoi pensieri amanti,
Portatevi la maga, ombre volanti! »

(*Amore vola con Florida e i mostri si pigliano la vecchia*) (II, XXIII e XXIV)

II. Silvio Stampiglia.

Nacque in Civita Lavinia, verso la metà del secolo decimosettimo. Fu uno dei quattordici fondatori dell' « umil bosco innocente » dell'Arcadia (1), e fra gli undici, che, come dice il Baretti, « è un pezzo che sono miseramente sprofondati in Lete » (2). Barattò il suo nome di battesimo col « nomaccio mezzo da pecoraio e mezzo da pagano » (3) di *Palemone Licurio*. Fu istoriografo e poeta dell' imperatore Leopoldo. Ebbe voce « chiara e gagliarda »,—come ne assicura il canonico Gian Mario Crescim-

(1) È espressione d' un sonetto dello Stampiglia « coronale, in lode della S. di N. S. Papa Clemente XI ». È pubblicato nel I volume delle *Rime dell' avvocato Gio. Batt. Felice Zappi e di Faustina Maratti sua consorte, sulla XV edizione veneta espurgata ed accresciuta d' altre rime dei più celebri Arcadi di Roma. Napoli, presso Antonio Marotta, 1833.* Alla pagina 381.

(2) *Frusta letteraria*, 1° ottobre 1763.

(3) BARETTI, ibid.

beni (1), detto *Alfesibeo Cario*, custode generale delle mandre arcadiche ed « uno fra i più sciocchi e più prosuntuosi dei pedanti romani » secondo Vernon Lee (2). Il pastore Alessi, cioè l'abate Giuseppe Paolucci da Spello, lo chiama: « l' amoroso Palemone che ha insegnato alle sel- « ve di risonare i bellicosi nomi della feroce Camilla, di Gracco, di Tar- « quinio, e d'altri famosi senatori (*sic*) della Romana formidabil Republica ». Ma il titolo, che comunemente gli davano, era di « buon Palemone » (3). Il Crescimbeni riporta due suoi sonetti, in uno dei quali si rivela tutta la sua anima lirica, che poi ha trasfusa ne' melodrammi:

Trasformazione in selce di Palemone

SONETTO

« Perchè qualor Dorinda ode lagnarmi,
Finti credendo i gravi affanni miei,
Sprezza il mio duol, deh permettete, o Dei,
Ch'in selce a vista sua possa cangiarmi.
Che, quando ella sen va coll' arco e l' armi
In traccia delle belve, allor vorrei
Esser d' inciampo al vago piè di lei,
Onde poi si volgesse a saettarmi.
Chè del suo dardo a i colpi a mille a mille
Dal freddo sasso uscir vedrebbe fora
L' accese del mio cor vive scintille.
E la crudel forse direbbe allora:
Ahi, che questi non sol vere faville
Per me nutria, ma le nutrisce ancora » (4).

(1) *L'Arcadia del Can.* Giov. Mario Crescimbeni *Custode della medesima Arcadia, e Accademico Fiorentino. A madama Ondelei Albani cognata di N. S. Papa Clemente XI. In Roma, MDCCVIII, Per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri. Con licenza de' Superiori.* — Pag. 15.

(2) *Studies of the eighteenth century in Italy by* Vernon Lee. — London, Satchell, 1880. pag. 14.

(3) Crescimbeni, ibid. pag. 19.

(4) *L' Arcadia*, pag. 309 e 310.

Fra le *Rime dell' avvocato G. Batt. Felice Zappi e di Faustina Maratti sua consorte*, di cui si son fatte tante edizioni a Venezia ed a Napoli, son riportati altri sette sonetti del nostro poeta, che, in verità, non sono fra' peggiori di quella raccolta.

Più che lirico però, egli fu poeta drammatico, e per questo si segnalò fra' pastori suoi colleghi (1). Scrisse molti libretti per musica, di cui quelli che io conosco sono : — *Camilla regina dei Volsci* (1692 ?) ; — *La caduta de' Decemviri* (1697);—*Il trionfo di Camilla* (1697);—*La Partenope* (1699);—*Il martirio di Sant' Adriano* (1699);—*L'Eraclea* (1700);— *Tito Sempronio Gracco* (1702);—*Etearco* (1707);—*Mario fuggitivo* (1708); *Abdolonimo*(1709);—*Cajo Gracco* (1710);— *I tre al soglio* (1711); — *Alba Cornelia* (1714) ; — *Lucio Papirio* (1717) ; — *Bajazete imperator de' Turchi* (1722);—*La Rosmira fedele* (1725);—*Imeneo in Atene* (1726); *Cirene* (1742 ?). In tutti codesti ci sarebbe da fare incetta di arie tenere, di concettini tirati a sugo di caramelle, di frasucce d' effetto , coi bisticci di sole, di stelle, d'idoli, di luce, ecc. ecc. Si acquisterebbe così tale potenza e mellifluità di discorso, da fare sdilinquire anche la meno languida delle signorine romantiche di questo mondo.— Un cavaliere siracusano , per aver salvato da morte Eraclea e le sue due figlie , dice galantemente:

« Oh quanto vado altero
D' aver sottratto a sanguinoso occaso
Un sol che diè due stelle
Al ciel d' amor sì luminose e belle ». .

Ed un cavaliere romano dice alla sua dama:

« Non poss' io
Senz' ardere il cor mio,
I lampi sostener de le tue faci ». (2)

Ma il capolavoro stampigliano è *La Caduta dei Decemviri* (3). Esso

(1) Cfr. CRESCIMBENI , *La bellezza della volgar poesia;* Roma, per Antonio de'Rossi, 1712; pag. 130

(2) *L'Eraclea*, 1700.

(3) *La Caduta de' Decemviri drama per musica di* SILVIO STAMPIGLIA *tra gli Ar–*

è la rivelazione d' una nuova maniera come trattare quel soggetto; e noi vi ci fermeremo un poco.

Appio ha tentato più volte la giovanetta Virginia, ed essa, novizia alla vita, e forse memore di Tito Livio (1), pensa di rispondergli fieramente. L' assicura la nutrice e ne la sconsiglia.

« Figlia, ricevi
I miei consigli, sentimi, tu devi
Usar disinvoltura,
E far che sia tua cura
In speranza d' amor porlo e non porlo,
Mantenerlo su l' orlo,
E, schermendoti ogn' ora,
Oprar che non stia mai dentro nè fuora » (I,vii).

Virginia capisce che il tempo di Tito Livio è finito, si persuade che la nutrice non parla male, e si propone di metterne in pratica gli ammaestramenti. Non so perchè, ma bazzica sempre per le stanze di Appio, e ve lo trova ora solo ora con la sorella (chè Appio qui ha una sorella). Il decemviro la prega umilmente che ascolti le sue dichiarazioni d'amore; ma la fanciulla si schermisce, arzigogolando sulle frasi di lui, con mille artifici di sintassi e di sinonimia. Ad Icilio però, che ora dal « *viro acri et pro causa plebis expertae virtutis* » è divenuto un cavaliere in guanti, ad Icilio non piace che la sua fidanzata vada e venga per quelle stanze, ed una volta che la trova a discorrere con Appio, le domanda nettamente se essa ha intenzione di amarlo sul serio. Appio, per conto suo, ripete la stessa domanda; e Virginia risponde:

« Per scherzo a questo o a quello
D' amor tal' or favello;

cadi Palemone Licurio, Dedicato all' Illustriss. et Eccell. signora la signora D. Maria de Giron y Sandoval Duchessa di Medina-Coeli e Vice-regina di Napoli.— In Napoli, 1697. Per Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio.—Con licenza de' superiori. Nella stampa dirimpetto lo Spedaletto.

(1) Titi Livii, Deca I, lib. III, 44.

Ma d' ogni vano accento,

Perchè non vien dal cor, tosto mi scordo » (I,XVI).

Ma poi, quando resta sola con Icilio, gli confessa di aver detto così, per non farlo incorrere nelle ire del decemviro! Gli ammaestramenti della nutrice avevano trovato un terreno proprio acconcio!

Non vi pare una rivelazione questa Virginia stampigliana? Non vi par proprio d'essere a Roma a' tempi delle secessioni della plebe? O magari a' tempi dei belati di G. B. Zappi e di sua moglie Faustina Maratti? Non vi pare?

Ma c' è dell' altro.

Saltiamo sul resto, per venire subito alla catastrofe. Le faccende si sono imbrogliate, e Virginio, innanzi a tutto il popolo quirite, è deliberato ad uccidere la figlia. Il buon Tito Livio, con quell' arte rozza che aveva, racconta così il fatto: « *Data venia*, (Virginius) *seducit filiam ac nutri-*
« *cem prope Cloacinae ad tabernas quibus nunc Novis est nomen, atque*
« *ibi ab lanio cultro arrepto, Hoc te uno, quo possum, ait, modo, filia,*
« *in libertatem vindico. Pectus deinde puellae transfigit: respectansque*
« *ad tribunal, Te, inquit, Appi, tuumque caput sanguine hoc consecro* ».
Ma il pastore Palemone, che ne scriveva sedici secoli dopo, colora quella lugubre scena ben altrimenti.

Bisogna figurarsi Virginio col coltello in alto, sul capo della prima donna soprano, a cantare in voce di basso; e lei a gorgheggiare malinconosamente:

« Padre, mi uccidi, eccoti il sen; ma voglio

Pria baciar quella mano

Che all' onte mi sottrae d' indegni amori ».

E il padre le dà a baciar la mano e poi le avventa il colpo, dicendo:

« Figlia, Virginia mia, baciala e mori! »

Povera ragazza! Cade nelle braccia della nutrice, pallida e sanguinante! Chissà quante lagrime non avranno a questa scena rigate le gote, colorate di rosa, delle signore e signorine spettatrici al teatro S. Bartolomeo! Povera eroina! uccisa dopo il più commovente dei baciamani! —

Ed a quei tempi il cuore si aveva molto tenero, ed al colto pubblico faceva male l' andarne a casa con la triste impressione di un omicidio. Lo conferma l'anonimo autore d'un libretto intitolato: *Comodo Antonino*, stampato in Napoli nel 1696, a proposito del suo dramma. « Ucciso « (Comodo) da Pompejano, dic'egli nella prefazione, fu strascinato per « Roma. Ma per togliere al diletto della scena l'horrore della tragedia, « si rappresenta diversamente il suo fine »: cioè che si fa pentire Comodo dei suoi errori, e gli si permette di sposare un'antica amante.

Anche qui lo Stampiglia pensa a togliere « l' horrore della tragedia » e fa che Virginia non muoia per la ferita fattale dal padre. Ci ricomparisce innanzi, nell' atto seguente, distesa sul letto, discorrendosela con la cara nutrice! Viene Icilio, viene Virginio; la ferita è stata una graffiatura, e lei può sposare il suo fidanzato.

Ma cotesto solo matrimonio non basta. Vi ricordate della sorella di Appio? Nientemeno che era amante riamata di Virginio (che qui, per ragioni musicali, si chiama Lucio), vedovo (per dargli opportunità d'innamorarsi legittimamente). Ed in corte ci era anche un' altra dama, Valeria, che a tutti i costi voleva essere moglie di Appio, ed era gelosa per conseguenza di Virginia. Quando ci fu quel po' di chiasso efimero, per la creduta morte dell' eroina, le due dame, la sorella e l'amante, si trasformarono in eroine cavallaresche. Valeria cinse le armi, si pose a capo delle schiere che inseguivano Appio, lo trovò, lo messe in ceppi, gli si svelò e gli disse: Io sono Valeria che tu hai disprezzata; ora finalmente sei in mia balia! Fa condurre Appio a Roma, ed il popolo ne vuole la morte; ma Valeria si getta a terra gridando: Passate prima sul mio corpo! Nessuno ha l' animo di fare quell' azione indegna; tutti invece si commuovono e succede un perdono generale. Allora Appio sposa Valeria, e Virginio, o Lucio che sia, sposa la sorella di Appio! E così tutti felici; gli spettatori in ispecie che se ne vanno a casa dopo di avere assistito a tre matrimoni, laddove, al sentire il titolo del dramma, avevano temuto d' assistere chi sa a quali scene di sangue!

Andate poi a dire ch' è esagerato Giuseppe Baretti, quando domanda

che « venga tosto una tanta quantità di tarli e di tignuole, che bastino « a rodere in tanta malora quanta eloquenza e quanta poesia sta riposta « nelle frasi e nei versi di codesti magni restauratori della eloquenza a « della poesia in Italia » !

Parallelamente alla parte eroica c' è la comica. La nutrice e il maggior lenone di Appio, dopo di aver servito i loro padroni nei fatti d' amore, vogliono anch' essi ricrearsi un pochetto, e si vezzeggiano e si dànno vicendevolmente dell' incenso. Dice il lenone alla vecchia:

« Coralline labbra care,
Dolci frávoled' amore,
Se al soave vostro odore
Io mi sento ricreare,
Che sarebbe se gustare
Ne potessi anche il sapore? »

E il loro matrimonio concorre anch' esso al lieto fine.

Che fortuna se questo dramma l' avesse conosciuto nel 1818 il conte Galeani Napione di Cocconato! Avrebbe avuto in mano una prova potentissima per convalidare la sua opinione, che l' Alfieri fosse un cattivo soggetto, infetto di « idee libere e republicane » delle quali infestava le tragedie *Timoleone*, *Virginia* e i *Bruti!* Ed a Luigi Leoni, che pretendeva difendere l' Astigiano, asserendo ch' ei « non dovea far parlare i « suoi personaggi come uno de' nostri cortigiani », avrebbe potuto rispondere, mostrandogli questo libretto: O che lo Stampiglia ce le ha messe le frasi republicane, anche trattando la *Virginia*?—E l'argomento sarebbe stato potente davvero!

È importante confrontare questo dramma stampigliano con un altro contemporaneo, sullo stesso soggetto, scritto da un altro fondatore d' Arcadia: con l' *Appio Claudio* di Gianvincenzo Gravina. Come accademico, il giurista calabrese non fu per nulla mansueto, e, perchè sedizioso, dovette uscir della greggia. Le sue tragedie sono aride ed accigliate, senza i lezi e le lambiccature de' suoi colleghi. L'*Appio Claudio* pare piuttosto un lavoro giuridico sulle leggi delle dodici tavole, che un lavoro d' arte; e

si può vedere dall' esposizione che Numitoria, la madre di Virginia, fa d' una di quelle leggi:

« La cosa controversa sino al termine
Stia della lite appresso il possessore;
Ma se lite sarà di libertate,
In possession di libertà si ponga
Chi del suo stato question sostiene ».

Ma un lampo dello spirito tribunizio de' Romani balena attraverso lo studio del giureconsulto (1). Ed io credo che questa tragedia non sia stata interamente estranea alla concezione della *Virginia* alfieriana. Quando il Coro s' offre di vendicare il torto che s' era per fare alla giovanetta romana, Icilio risponde:

« Io non voglio compagni a questa gloria,
Ch' ardire e forza a sì bell' opra uguale
Ferve dentro il mio petto, ed al mio braccio
Mandan gli Dei dal ciel forza bastante
A trapassar le visceri col ferro
Al crudel Appio, e trar di servitute
Insieme con Virginia il popol tutto ».

Anche il popolo con Virginia! Conte Galeani Napione di Cocconato, anche il Gravina era infetto d' idee republicane!

A' loro tempi però il Gravina fu considerato poco men che barbaro, e gli sgorbi stampigliani piacquero e forse molto. Erano come l' ultima eco d' un mondo cavalleresco, in cui si volevano beare i frolli napolitani,

(1) Dice molto egregiamente, quasi a comento della sua tragedia, il Gravina: « Non potevamo nel *Servio Tullio* il go- « verno reale e nell' *Appio Claudio* il ge- « nio consolare e nel *Papiniano* il mi- « litare imperio de' Romani rappresen- « tare, insieme co' i costumi di ciasche- « duno stato, senza la lunga e continua « scorta, non solo delle Istorie delle let- « tere, e delle Orazioni latine, ma delle « romane Leggi ancora, che scuoprono « i lineamenti più fini del costume e le « fibre più interne del governo romano; « il quale, senza la Giurisprudenza, per « entro la sola erudizione assai grosso- « lanamente e confusamente si racco- « glie ». *Della tragedia libro uno.* Par. XVIII.

gonfiati anch' essi dall' epidemico sussiego degli Spagnoli dominatori. Si sentivano rifluir la vita nelle vene al cozzar di quelle sciabole, di cui, nei melodrammi sincroni, c' è un' abbondanza proprio spaventosa! (1).

Il gran riformatore della musica, e fondatore della scuola musicale napolitana, Alessandro Scarlatti, ebbe il torto di adattare sul libretto della *Caduta de' Decemviri* una musica ch' è considerata come il suo capolavoro; e Leonardo Vinci, quindici anni dopo, nel 1712, ce ne adattò un'altra anche lui. Veramente allora musica e poesia vivevano autonomamente: il poeta ghiribizzava co'suoi concettini, e il musicista co'suoi gor-

(1) Mi pare importante il riferire qui tre giudizi dati sullo Stampiglia da tre critici competenti del secolo passato. Non fo comenti; li faccia il lettore da sè, se vorrà.

« Ma però in questo numero (delle o-« pere in musica cattive) non dovrai cer-« tamente por quelle del severo Moni-« glia, quelle del leggiadro Lemene, il « *Tolomeo*, *l' Achille* e le due *Ifigenie* di « Carlo Capece, la *S. Cecilia*, il *Costanti-« no* ed il *Ciro* di un eminentissimo au-« tore, quelle tutte del letteratissimo A-« postolo Zeno, il vezzoso *Dafni* di Eu-« stachio Manfredi, la *Caduta de' Decem-« viri* di Silvio Stampiglia, l'*Onestà negli « amori* di Monsignor Bernini, e la mag-« gior parte di quelle di Monsignore de « Totis, per dare la dovuta lode anche « a' defonti » — *Della Tragedia antica e moderna, dialogo di* PIERJACOPO MARTELLO. In Roma, per Francesco Gonzaga in Via Lata, MDCCXV. Con licenza dei Superiori. — Pag. 158.

« Alcuni scrittori pretendono che que-« st' autore (Stampiglia) fosse il primo a « volgere di tristo in lieto il fine della « favola; ma il vero si è che l' usanza di « finire lietamente i drammi è tanto an-« tica in Italia quanto il dramma stesso. « Lo Stampiglia merita bensì qualche di-« stinzione non già per questo, ma per « essere stato uno de' primi a purgar il « melodramma della mescolanza ridico-« la di serio e di buffonesco, degli avve-« nimenti intrigatissimi, e del sazievole « apparato di macchine. Per altro il suo « stile è secco e privo di calore. Ignora « l' arte di render armonioso il recitati-« vo, e più ancora quello di render le a-« rie musicali. La *Caduta de' Decemviri* « è il più passabile de' suoi componimen-« ti ». — *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* ecc. per STEFANO ARTEAGA. 2ª ediz. Venezia, MDCCLXXXV, Palese. Vol. II, pag. 67 e 68.

« Non meritano pertanto d' essere tol-« ti dall' obblivione, in cui giacciono, i « nomi di tanti cattivi compositori di « drammi; e se ricordiamo i Maggi, i « Lemeni, i Capeci, gli Stampigli, è per « pagare loro unicamente il tributo di « lode d' aver in gran parte liberato il « coturno dalla scurrilità del socco, ma « non già d' aver formati drammi di fe-« lice invenzione e di regolata condot-« ta ». — *Elogj d' alcuni illustri italiani* (per ANGELO FABBRONI). Pisa, Grazioli, MDCCLXXXIV. — Elogio del Metastasio. Pag. 174.

gheggi e co'fronzoli d'uso. Non raramente però era il maestro quello che stroppiava dippiù, imponendo obblighi capricciosi al povero librettista, e lasciando che ne imponessero anche le cantanti ; affidava ad uomini alcune parti di donna, e parti di uomo a donne: come nella *Partenope*, in cui una Rosmira, che va sotto abito di armeno, è rappresentata da una donna, un Arsace da una donna, e la nutrice da un uomo; — forse sapeva che tali travestimenti andavano a sangue a quel pubblico di bighelloni incipriati. Purchè nel libretto ci fosse un certo intreccio, al maestro non premeva d'altro; che il poeta si fosse sbizzarrito come diavolo avesse voluto ! A lui non premeva che d' avere un' occasione per sfilare tutti i motivetti che s'era andato apparecchiando; e l'intreccio del libretto gli forniva appunto quest' occasione.

Che maraviglia se il Metastasio fu accolto con tanto entusiasmo ? Se per circa un secolo gli fu dato il titolo di divino ? Fra il *Temistocle* e la *Caduta de' Decemviri* c' è come fra il cielo e l' inferno !

E come lo Stampiglia non fu il peggior lirico dell' Arcadia, credetelo pure, non fu nemmeno il peggior librettista de' suoi tempi. Tutt' altro ! Sono tali le scempiataggini di quei signori, che a me parve quasi di veder terra, quando, per dirla con una frase del tempo, travolto nell' imperversar dell' uragano della nostra Opera in musica di quel periodo, vidi spuntare sull' orizzonte l' arcade Stampiglia !

Quello che abbiamo detto basterà per avere un' idea dello stato delle nostre scene musicali, prima del sorgere dell' *opera buffa*. Il melodramma non ha nulla di vitale e nulla di mondano. Vuole svolazzare pel cielo, avendo le ali attaccate con la cera. — Ma nella plebe nasce un dramma tutto umano, popolano e peculiarmente napolitano, ch' è appunto l' *opera buffa;* il quale a poco a poco piglia forme artistiche, ed invade il teatro europeo. Entriamo in questo campo lasciato inesplorato.

CAPITOLO TERZO.

Primo periodo dell' Opera buffa napolitana (1709 — 1730)

Che fosse l' *Opera buffa* nel primo periodo. — Quando nacque. — Cronaca delle opere rappresentate in Napoli nel 1708 e nel 1709. — Il primo libretto d'*Opera buffa*. — Agasippo Mercotellis. — Esposizione ed esame del *Patrò Calienno de la Costa.*

C' è un breve idillio di Mosco, tradotto dal Leopardi, che dice così :

« Pane amava Eco vicina,
Eco Fauno saltellante,
Fauno Lidia, e il proprio amante
Era in odio a ognun di lor »

ed a questo si riduce l'intreccio di presso che tutti i libretti d'opera buffa, specialmente di quelli del primo periodo. Dapprima nessuno è corrisposto dal proprio amante; poi a poco a poco l'azione si va svolgendo, finacchè si conchiude col far rimanere tutti contenti con una serie di matrimoni. Sennonchè se è tale l' intreccio di quasi ogni libretto , se sono sempre le stesse le situazioni , varia però il modo di svolgerle ; e questo modo diverso dà la fisionomia peculiare a quelli che abbiamo detto periodi dell' *Opera buffa.*

Quando il melodramma serio giunse al suo più alto grado di stranezza, e dimenticò interamente la terra per vivere nelle nuvole, per reazione, sorse nel popolo una commedia tutta reale. O, meglio, non sorse, perchè già da molto tempo avevamo buone commedie in prosa, ma si presentò vestita a festa con le note musicali. Fu una rivoluzione , in cui la democratica musa dialettale abbattette il privilegio patrizio del *dramma per musica.* Lo spettatore non è più trasportato su terre straniere, in tempi remoti; ma qui il palcoscenico è sempre un sobborgo di Napoli, colla no-

stra marina, coi nostri poggi infiorati. Vi si sente la viva voce del popolo, il frizzo indigeno e la canzone popolare; e si vede non una seguela di scene stravaganti e sconclusionate, ma un succedersi naturale di tanti bozzetti fotografati dal vero. Nel primo periodo la commedia spesso manca, spesso non ci è il nesso necessario per collegare insieme le scene; ma nello stesso primo periodo vedremo sorgere la vera *commedia per musica.*

Molte volte il librettista comico si appiglia a situazioni di maniera, invalse a quei tempi nel teatro italiano; ma ciò appunto per dare una certa unità alla commedia. Generalmente ricorre o all'agnizione o al travestimento. Fin dal primo atto si sente ún vecchio lamentarsi per un figlio rapitogli bambino dai Turchi. E intanto per la scena gira un giovanotto sconosciuto, di cui s' innamorano un paio di giovinette del luogo. In fin di commedia poi, quando non si sa chi delle due egli debba sposare, per un anello o per altro indizio simile, si scopre figlio del vecchio e fratello di una delle giovinette, e allora può sposare l' altra. I Turchi non mancano mai nei libretti d' *Opera buffa* perchè la vita napolitana d' allora era quasi tutta nella lotta con quei barbari. Infestavano i nostri lidi con continui sbarchi; e di notte, di su le torri disseminate sul littorale, si vedevano sovente levarsi sinistre fiammate, che segnalavano vicino il nemico barbaresco (1).

L' *Opera buffa* conserva ancora parecchi tipi della commedia delle maschere: come il *Capitano*, il *Coviello*, la *Vecchia raggiratrice, Pulcinella*, il *Notaio*. Ed alcuni fra essi ha trasformato, o svolgendone il carattere o dando loro nuovi atteggiamenti.

Ma in che anno nacque quest'*Opera buffa*, e quale ne fu il primo libretto? Il Napoli-Signorelli, che il primo volse uno sguardo al nostro teatro buffo, dice che « la prima commedia musicale a *lui* nota porta la data « del 1710, e s'intitola: *Le Fenziune abbentorate*, e si cantò nel teatro

(1) La lotta co' Turchi e la schiavitù dei Cristiani in Turchia, come quella dei Turchi nelle nazioni cristiane, durò fino al 1816; poichè in quell' anno solamente fu fatto il trattato con le nazioni barbaresche.

« dei Fiorentini » (1). E quei pochissimi fra gli storici posteriori, che hanno fatto un cenno dell'Opera buffa, hanno ritenuto il principio del secolo XVIII, senza curarsi di ricercarne la data precisa. Solo il Klein, mutando in affermazione la supposizione del Napoli-Signorelli, afferma che « l'ope-« ra buffa cominciò in Napoli nel primo decennio del secolo XVIII, con « la commedia: *Le Fenziune abbentorate* (1710) di Francesco Antonio « Tullio » (2).

La via più sicura, per venire a capo di tale ricerca, mi pare che sia di consultare i giornali di quel tempo, se ve ne sono. Fortunatamente nella nostra Biblioteca Nazionale si trovano quasi due anni di una gazzetta napolitana settimanale, edita da Domenico Antonio Parrino e Camillo Cavallo. I numeri riusciti a conservarne cominciano dal 28 febbraio 1708, e finiscono al 31 dicembre 1709. Mi conviene d'esporre tutta la cronaca, riguardante le prime rappresentazioni dei drammi in musica.

« Domenica sera andò in scena, per la prima volta, nel teatro dei Fiorentini un nuovo Drama Pastorale in musica intitolato L'Atteone, ove concorse il fiore della nobiltà, riuscendo per la composizione dei versi e per la musica con plauso comune » (*Numero 19, 8 maggio 1708*).

« La sera dello stesso sabbato andò in iscena per la prima volta, nel Teatro di S. Bartolomeo un famoso Drama in musica intitolato L'Artaserse, riuscendo con molto plauso. V' intervenne col fiore della Nobiltà S. Ecc. e l'Eccellentissima Vice Regina sua Consorte » (*Num. 24, 12 giugno 1708*).

La sera del 4 novembre 1708, onomastico del re, nel r. Palazzo « vi fu festino reale rappresentandovisi una nobilissima Opera in musica inti-

(1) Napoli-Signorelli — *Vicende della cultura delle due Sicilie dalla venuta delle Colonie straniere fino a' nostri giorni.* Napoli, 1811. Vl. VI. pag. 105.

(2) « Schon in dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrh. begann die Opera buffa in Neapel ihre Flügel zu regen. Versuchsweise in der mit Gesang begleiteten Komödie: *Le Fenziune abbentorate* (1710) von Francesco Ant. Tullio ».—*Geschichte des Drama's von* J. L. Klein. Vl. I. *Das italienische Drama.* Vol. III, parte I. Leipzig. T. O. Weigel, 1868.

tolata L'Agrippina, le parole dell' abbate Giuvo, la musica del Porpora. » (*Num. 45, 6 novembre 1708*).

« La sera di . . . sabbato si rappresentò per la prima volta nel teatro di S. Bartolomeo lo scritto Drama Musicale intitolato: L'Agrippina e ne godè Sua Em. il Vice Re il divertimento col fiore di questa Nobiltà » (*Num. 46, 13 novembre 1708*).

Andò « l'altezza del principe Darmstat, col fiore della nobiltà, al grato divertimento del bellissimo Drama in Musica, intitolato L'Inganno vinto dalla Ragione, che quella sera andò ivi in iscena con gran plauso per la prima volta » (*Num. 48, 27 novembre 1708*).

« La sera di mercordì (27 dicembre 1708) andò in iscena per la prima volta nel teatro di S. Bartolomeo con universale applauso il Dramma musicale intitolato: Il Maurizio, posto nobilmente in musica dal Dottor Antonio Orefice napolitano, portandovisi l' Em. S. a goderne il divertimento. Et jeri sera si rappresentò per la prima volta nel teatro dei Fiorentini: L'Amor generoso, riuscendo plausibilissimo. (*Num. 1, 1 gennaio 1709*).

« La sera poscia si portò Sua Em. all' Opera musicale nel teatro di S. Bartolomeo, intitolata: Il Teodosio, che per la prima volta andò con sommo applauso in iscena, posta in musica dal celebre maestro di Cappella Alessandro Scarlatti, che da Roma fu nei mesi addietro fatto qui ritornare al servigio di questa Real Cappella da Sua Eminenza, quale andò jeri sera pure per la prima volta nei Fiorentini a godere il divertimento dell' altro Dramma assai piaciuto, nomato: La Rosmene » (*Num. 5, 29 gennaio 1709*).

« La sera del... sabbato andò in iscena per la prima volta nel teatro de' Fiorentini il Drama intitolato: La Teodora Augusta, posta nobilmente in musica dall' organista della real Cappella Giuseppe Vignola napolitano, riuscendo con molto plauso; intervenendovi le Altezze del Principe e Principessa di Darmstat, colla Principessa Maddalena Teodora di lei sorella, et infinita nobiltà ». *(Num. 18, 28 aprile 1709).*

« Sabbato andò per la prima volta in scena nel teatro di S. Bartolomeo uno applauditissimo Drama, cantato da scelte famosissime voci, in-

titolato: L'Amor volubile e tiranno, della penna erudita del Pioli, Accademico Arcade, posto egregiamente in musica dallo Scarlatti, Maestro della Cappella di Palazzo, essendovisi portato a goderne il divertimento il Vice Re, col fiore della Nobiltà » (*Num. 22,28 maggio 1709*).

« *Sono alcuni giorni che si va rappresentando nel teatro dei Fiorentini una graziosa e piaciutissima Commedia in Musica, tutta in lingua napolitana, intitolata:* Patrò Calienno de la Costa ». (*Num. 41, 8 ottobre 1709*).

Il primo libretto d' opera buffa quindi pare che sia il *Patrò Calienno de la Costa*, rappresentatosi ai Fiorentini nei primi giorni dell'ottobre 1709.

Ma a chi consideri la grande differenza che corre fra il melodramma serio e l' opera buffa, fa impressione come il cronista si contenti di annunziare il primo libretto comico con parole tanto usuali; e quasi nasce il sospetto che questo non sia proprio il primo libretto comico. Però la freddezza del cronista bisogna che la si riguardi relativamente alla sua cronaca, in cui, come si è visto, di un' opera nuova non si sa dire altro che riuscì « plausibilissima » o che fu « applauditissima ». Eppure, in occasione del *Patrò Calienno*, si perita di mutar linguaggio, e di dire che fu « una graziosa e piaciutissima Commedia in Musica ». Eppoi, quando si dice che l' Opera buffa fu una forma nuova, non bisogna dimenticare gl' *intermezzi*, che, se non commedie, erano almeno scene buffe. I quali qualche volta pigliavano addirittura forma di farse, che stavano da sè; ed il nostro cronista ne ricorda appunto uno rappresentato nel real palazzo un mese prima del *Patrò Calienno* : « Fece anche recitar S. Em. « (che privatamente v' intervenne) un giocoso *Intermedio* da due Giardi- « nieri nel picciol teatrino che rimaneva innalzato in faccia all'entrata di « detto Giardino (*fatto artificialmente nella gran sala*) con non dissimil « vaghezza, e con altra veduta eguale formato; andando nel mentre at- « torno a tutta quella nobiltà i rinfreschi, apprestati e nella qualità e nella « quantità secondo il generoso costume di detta Em., che fe' pure dispen- « sare in istampa i Libretti, contenenti non meno i versi cantati (*fatti dal-* « *l' ab. Papis, musicati da A. Scarlatti*) che altresì impresso tutto detto

« Giardino (1) ». E se prima del *Patrò Calienno* commedie in musica non ce ne furono, non per questo mancarono le commedie in prosa, con attori che parlavano il dialetto napolitano. Chè anzi a quei giorni fioriva Niccolò Amenta, i cui lavori il principe d'Elbeuff faceva rappresentare in casa sua, innanzi a tutta l'aristocrazia napolitana, e l'Amenta era « penna famosa » secondo il nostro cronista (2). L'unica meraviglia di costui pare sia stata che il *Patrò Calienno* fosse scritto tutto in dialetto ; ed a ragione, poichè fin' allora, com' ho detto, nelle commedie rappresentate il dialetto non era parlato che da solo qualche attore. Dico « nelle commedie rappresentate », perchè tutta in dialetto è scritta la *Rosa*, favola pastorale di Giulio Cesare Cortese (1621) e la traduzione in vernacolo del *Pastor fido* fatta da Domenico Basile (1628); ma dubito che esse sieno mai state rappresentate. — Confesso però che coteste ragioni non mi convincono tanto da farmi asserire recisamente che il primo libretto d'opera buffa sia il *Patrò Calienno* (1709); ma pure, fra i numerosissimi da me veduti, non ne ho trovato nessuno con data anteriore.

Il *Patrò Calienno* è nella collezione del nostro Archivio musicale; e vale la pena di fermarci su di esso un po' lungamente.

Il frontespizio è questo: « *Patrò Calienno de la Costa, Commedia pe museca de lo Dottore* Agasippo Mercotellis, *posta 'n musica da lo segnore Antonicco Arefice, dedecata a lo 'llustrissimo, ed azzellentissimo signore Prencepe D. Lovise Pio de Savoia Duca de Nocera de Paane e Caaliero de la Chiave d' oro de Soja Maiestà Cesaria. In Venetia, per Giovanni Mulino*, 1709 ».

Agasippo Mercotellis è, senza dubbio, un nome anagrammatico, e potrebbe nascondere un *Giaseppo Martoscelli*. Di lui abbiamo anche due altre commedie, intitolate l'una *Patrò Tonno d'Isca* (1714) e l'altra *Lo 'mbruoglio de li nomme* (1714).

I personaggi del *Patrò Calienno* sono: « Patrò Calienno *sotto nomme de Ciommo*; Renza *mogliera de Patrò Calienno;* Sciarrillo *Caporale che*

(1) Numero 36, 3 settembre 1709. (2) Numero 5, 17 gennaio 1709.

po' se scopre pe patre de Lella e Fortunato; FORTUNATO, *guarzone de Patrò Ciommo;* LELLA *tenuta comme a figlia da Ciommo e Renza;* PERNA *tenuta pe schiava da Sciarrillo, che po' se scopre pe Nora, figlia a Patrò Ciommo;* LUCCIO *'nnammorato de Lella;* MENIELLO *guarzone de Sciarrillo* ». La scena è alla piazza della Loggia.

Meniello viene in iscena cantando una canzone popolare (1), e dice di dover comprare del tabacco pel padrone. Incontra Luccio, che vorrebbe mandarlo da Lella, per un'imbasciata amorosa, ma poi pensa meglio di mandarci un servo più abile, cioè Fortunato. Ed escono. Vien fuori Patrò Ciommo, bisticciandosi con Renza sua moglie, la quale non gli vuol dare il berretto se prima egli non le dica dove vada.

« *Cio.* — Lassa, che buoje da me?
Ren. — Dimme addò vaje?
C. — Vago addò me dà gusto.
R. — Manco sta sfazione
Pote ave' na mogliera
De sapere addo' vace lo marito?
C. — Vi' che mmalora chessa!
N'aggio abbesuogno de masto de scola:
Jammo pe no negozio ».

Finalmente, per cavarsela d'attorno, dice di dovere andare da un mercante, che voleva una barca per Livorno. La donna non gli crede ed insiste perchè rimanga: dovrebbe pur pensare a dar marito alla figliastra! Ci ho pensato, risponde Ciommo; la daremo a caporale Sciarrillo. Costui però, osserva Renza, ha in casa una bella *schiavottella*, e, se vuole sposare nostra figlia, deve prima mandar via quella. Niente affatto! grida Ciommo,

« Ca chella 'nnantemònia
Ha da stare a la casa!
Renza — Lo bbi comme te coce?

(1) Vedi nell' Appendice.

Non è comme dich'io,
Tradetore, forfante, taccagnuso?
Ciom.—Renza, se pp'oje t'ammacco lo caruso! »

— Vuoi fare ancora il galante, brutto vecchiaccio, grida Renza; e non vedi che hai tutti i malanni con te? —Ciommo s'infuria; strappa il berretto dalle mani di lei ed esce.

Sciarrillo ha saputo che, per potere sposar Lella, deve vendere la schiava, e la chiama perchè si prepari a cangiar padrone. Appena Perna sa la brutta notizia, scoppia in pianto. Il padrone cerca di pacificarla e le dice di star buona.

« *Perna* — Non chiàgnere mme dice?
Nfi' a le sette celeste
Mme voglio co lo chianto lamentare! »

E non mi avevi promesso tu di darmi una dote, e non mi dicevi che io non era turca, ma che ero nata a Napoli?

« Dov' è ghiuto lo bene?
Non chiàgnere mme dice? »

Ma Sciarrillo la pianta, ed essa s'abbandona sempre più al suo dolore.

« Uh che mmaje nce fosse nata
A sta vita trommentata;
Ah mm'avesse fatta morta
Mamma mia! »

Tutto ciò è avvenuto prima di far giorno. Ora, e siamo alla VI scena, spunta li sole, e Fortunato va a passare sotto la finestra di Perna, ch'era sua innamorata. Essa l'informa del triste caso, e si disperano tuttaddue. Perna rientra e subito dalla finestra di fronte s'affaccia Lella, che chiama Fortunato, e lo prega a fermarsi un poco per dirgli una cosa. Scende e gli chiede aiuto per stornare il disegno di suo padrigno, che voleva maritarla con Sciarrillo; il quale, essa aggiunge, doveva per questo matrimonio, vendere la schiava. Fortunato, figuratevi!, promette con tutto l'animo di fare quanto è in lui! Intanto Perna ritorna al balcone, ed è tocca da gelosia, al vedere l'amante in colloquio con Lella.

Patrò Ciommo amava anch'egli la schiavottella e vuole servirsi di Meniello per mezzano. Gli comincia a descrivere la sua passione, e il più teneramente che può, tanto che finisce sdilinquendo:

« Meniello, ajùtame,
Mo' cado, tè! »

Renza dalla finestra lo ascolta, e scende, e lo trova appunto nel suo deliquio erotico:

« *Renza* — Meniello, ajùtalo,
Mo' cade tè!
E non te piglie scuorno,
Faccia de cuorno, 'nfammo, tradetore
De fa lo nnammorato? »

Ciommo si libera scappando, e la moglie sfoga la sua rabbia con Meniello; il quale grida al soccorso, e fa affacciare Perna. Questa domanda a Renza che cosa quel monello le abbia fatto:

« *Renza* — Che mm'ha fatto? a tte puro
Vorria dint'a chest'ogna! »

e lascia andare Meniello, stringe i pugni ai fianchi, e minaccia seriamente la ragazza, se non lascerà in pace Ciommo.

« *Perna* — . . . . tu te nsuonne!
Ca sibbè so' na schiava
Aggio tanto a ste péttole d'annore,
Che pe tutta la Loggia va l'addore.
Renza — Meglio era se dicive a la Chiazzetta!
P. — Ente vecchia mmardetta!
Si nce scenno lloco abbascio...
R. — Si nce saglio lloco ncoppa...
P. — Guallarosa...
R. — Lennenosa...
P. — Te ll'agghiusto sto scartiello!
R. — T'arrefilo lo cottone!
Zitto, faccia de vordiello!

P. — Ora chesto è troppo mone!
Piglia, brutta fattochiara (*le tira prete*)
R. — Perchipétola, janara!
P. — Va a la forca } pu, pu, pu!
R. — Guitta porca }
P. — Strega, vòmmeca viacciòlle
R. — Perchia, sémmene pezzolle
P. — Saglie, saglie!
R. — Scinne, scinne!
P. — Carpecata!
R. — Scrofolosa!
P. — Viene, saglie!
R. — Scinne tu! ».

Con questo battibecco finisce il primo atto.

La giovinetta Lella non si cura di Luccio che languisce per amor suo; ma invece ama Fortunato che non pensa a lei. Una volta Luccio passa e ripassa sotto la finestra di lei ed ella, non accorgendosene, s'affaccia.

« *Luc.* — Lella mia, core, fata!
Lel. — Bello giovane mio, da me che bbuoje?
Luc. — Ched è? che t' aggio fatto?
Lel. — E n' àuta vota mo'? tu co chi l' aje?
Luc.—Lella, che cera è chessa che mme faje?
Lel. — Dimme, ne', tu co mmico
Nce aje quarcosa da spàrtere,
Che buoje ch' io mo' te faccio bona cera?
Luc. — E comme, Lella, e comme,
Comme tiene sto core?
Lel.—Lo core mio è de carne, e comme e comme
Io aggio 'ntiso dicere
Che sta vicino Romma!
Luc. — Nn' è lo ve', perra cana,
Nce aje gusto a vedéreme morire?

Lel. — Vi' ch' aggio da sentire!
Chi t' ha ditto che mmuore?
Chesso a mme che mme 'mporta,
O muore o campe io che nne voglio fare?
Luc. — Mme farrisse n' annore
Co chessa bella ràzia?
Lel.—Chi Razia vaj ascianno? aje fatto arrore.
Luc. — O Dio, Lella, ch' è troppa terannia!
Scùmpela mone, muòvete a piatate
De vedéreme muorto!
Lel. — Arrasso sia!
Bene mio, chi te sente
Se crederà a lo mmanco
Che t' aggio fatto quarche mancamiento.
Luc. — E comme nn' è lo ve'?
Lel. — [illegible] Che stordemiento!
Si sapisse ch' avesse cchiù core
Pe pote' fa' co' tutte l' ammore,
Dice pure, ca pare ca te;
Ma si saje ca nne tengo uno sulo
A che serve lo fa sto cuculo?
Io non saccio pe mme lo perchè! »

Fortunato viene a dire a Patrò Ciommo che la schiava era stata quasi già venduta. Il vecchio va in furie; ma il giovane lo consiglia a comprarla lui e si offre di condurgliela a casa subito, purchè gli dia cento scudi. A Ciommo la proposta fa venire l' acquolina alla gola, e, non avendo nulla di suo, entra in casa a rubare alla moglie un gruzzoletto di monete di oro, conservate in una calza. Viene Luccio, e Fortunato gli confida segretamente la frode intentata a Ciommo e come spera con quel mezzo fuggirsene con l' amata.

Sciarrillo, squarcione, percuote il suo garzone perchè non è stato lesto nello sbrigare alcune faccende. Corre Fortunato e glielo toglie di mano. Sciar-

rillo domanda al nuovo venuto che cosa pensi Lella di lui e se è contenta di averlo per marito.—E che? la credi sciocca? risponde Fortunato; ti pare mo' che sia una fortuna da lasciarsi scappare l'avere te per marito? Sciarrillo se ne va in brodo di giuggiole, ed esclama:

« Ca sarrà chessa la primma,
Potta d' oje! Tè, manco male,
Nce vorria no razionale
Pe potérele conta'!
Va contanno tu 'nfratanto:
Miette Cecca la Romana,
Che pe mme fece no chianto,
Che restaie co la scazzimma;
Po' na fràvola todesca,
Bella janca chiatta e fresca;
Puccia appriesso, Melanese;
Betta po' che co' lo canto
(Chessa mo' è Beneziana)
Te facea cose de spanto. . . .
Nne vuo' chiù? De sto paese
Nce sarria po' Fata e Lella,
Lisa, Dea e Cannetella; . . .
Fortuna' no miezo munno
Nn' avarraggio affè scartato,
Senza l' àute che, stofato,
L' aggio ditto tunno tunno:
Mme volite a lo dereto
Proprio fa' precepeta'! (1) »

Io credo che ce ne siano anche delle altre;... ma fa d'uopo che tu ven-

(1) Vi ricorda di Plauto.
SERVUS. *Haec illaec est ab illa, quam dudum . . . .*
MILES. *Quanam ab illarum? Nam ita me occursant multae meminisse haud possum.* (MILES GLOR. IV. II, 55-6).
SERVUS. *Omnes, profecto, mulieres te amant, ut quaeque aspexit.*

da prima la schiava.—Vado appunto cercando un compratore, risponde Sciarrillo.—Io ieri, dice il giovanotto, vidi un Raguseo che andava comprando schiavi.—Si? e vedi se puoi fare qualcosa. Fortunato parte, e Sciarrillo chiama Perna per dirle che quel giovane si brigava lui di trovare il mercante. La povera schiava si crede tradita e piange.

Sciarrillo va a far visita alla sua promessa, e la trova in compagnia della madre. Lella, al vederlo, fa il muso storto, nonostante la cera minacciosa della mamma. — Ma l'ha forse con me? domanda il caporale.—Ma no, risponde Renza; è che non sta interamente bene. E Sciarrillo si volge alla bella, e le dice in toscano:

« No' bi' ca l'arma mia si martoreggia
Per te, crudel? »

Insomma che vuoi? domanda la ragazza.

« *Sciar.* — Ascota unquanco,
E mira, anzi vedrai più d' un pertuggio
Or quinci or linci al core
Per donne trase et esce sempre amore.
Renza. — Sio caporale, mo' chi le 'ntenne
Tutte sse cose?
Lella — E chello ch' è lo pèo
Ca manco saje chi è chillo che le benne!
Sciar. Chesso è parla' toscano.
Comme ca so' sordato
Ed aggio cammenato miezo munno
Nn' aggio visto cetate!
Avraggio scurso la Lecca e la Mecca,
E pe nfi' addò se secca
Lo maro quanno è state »!

Miles. *Nescio, tum ex me hoc audieris, an non: nepos sum Veneris.* (Ibid. IV, VI, 49-50).

Parasitus. *Amant te omnes mulieres, neque hercle injuria, Qui sis tam pulcher....*

Miles. *Nimia 'st miseria pulchrum esse hominem nimis* (Ibid. I, I, 58-9-68)

Fortunato intanto ha avuto gli scudi da Ciommo ed incomincia a mettere in movimento la macchina. Viene in iscena insieme con Luccio che è camuffato da turco. — Coraggio, dice Fortunato; neanche tua madre ti riconoscerebbe. Ma sai parlare un po' turco? — E tu lo sai? — Se lo so! Io son quasi quasi nato in Turchia; e non sono che quattro anni da che ne son tornato (1)! Stanotte tuttaddue in barca e via! Bisogna avvertirne Renza.—E va a bussare. S' affaccia Sciarrillo e domanda chi sia. Fortunato gli dice di scendere perchè ha condotto il Raguseo. Scende e Fortunato lo presenta a Luccio.—« *Bono star* » questi risponde, « *ma bolir prima bidir* ».— Ha danari assai? domanda Sciarrillo.—Quanti ne vuoi, risponde Fortunato. Si va in cerca di Perna; e Fortunato, per via, le espone tutto il suo disegno di fuga. Ma la giovanetta non gli crede e corre ai piedi del Caporale suo padrone, supplicandolo che voglia sospendere la vendita, almeno fino al mattino seguente. Sciarrillo si commuove e seconda il suo desiderio, e non fa caso delle premure de' due amici. Essi son disperati! Ma a Fortunato balena alla mente una nuova idea, e dice all'amico di trovarsi con uno scafo alla marina verso le due ore di notte. Perna manda Meniello a pregar Ciommo, perchè la compri lui; ma quel ragazzo, incontratosi con Renza, si fa da questa tirare buffonescamente tutto di bocca. Sopraggiunge Ciommo: la tempesta scoppia e l'atto secondo finisce.

Ciommo non vuol saperne più della compra di Perna, ma Fortunato lo rianima a seguire l'impresa e a lasciar cantare la moglie—Ah!, esclama il vecchio, se ora fosse viva Nora mia figlia, Renza non sarebbe tanto linguacciuta!—E che? morì?—Credo, perchè non ne seppi più nuova; poverina, capitò in mano dei Turchi! Il vecchio va via, e Lella esce alla finestra.

« Schiavo, sio Fortunato,
Viato chi ve vede,
Felice chi ve gode ».

(1) *Si quis usus venerit meminisse ego hanc rem vos volo.* — Plauti *Cistellaria,* I, II.

Fortunato le propone la fuga, ed ella acconsente.—Ci vedremo a due ore di notte alla marina. Addio. — E si dividono.

Sciarrillo intanto suda per deciferare una carta vecchia. — Mio fratello poteva farne di meno a lasciarmi questa seccatura!—Che avete caporale? domanda Fortunato — Prima di vender Perna, quegli risponde, ho da fare una certa diligenza: dovrei trovare un certo Patro' Calienno, che era alla Costa, e che ha parenti in Napoli; ma per ora nessuno ha saputo darmene notizia. — E perchè lo cercate? — Non volerlo sapere! risponde il caporale, e va via.—A due ore di notte, Lucio è alla marina con Fortunato, e vanno a rapire Perna. Ma sentono Meniello venir gridando: Chi ha trovato una ragazza « *Che portava la rezzòla, Lo corpietto e la gonnella, Ch' averà lo veveraggio?* » Chiedono il nome della dispersa.—Perna, risponde il ragazzo. Fortunato dà un grido di sorpresa, ridomanda, e cade svenuto. Lucio manda Meniello alla fontana per acqua, e ne spruzza in faccia a quel poveraccio, e lo fa rinvenire. — Renza va anch' essa in traccia di sua figliastra Lella, che non era più in casa:

« Lella Le'! manco è essa, uh scura mene!
Lella Le'... figlia mia...
Chi sa addo' sarrà ghiuta!!
Me vo' fa i' 'mpazzia.
Lella Le'....! Va ca essa
Se ne sarrà fujuta!
E l' ha ditto e l' ha fatto la verruta!
Ma a portàrese puro li denare...!
Uh bene mio, e comme voglio fare! »

I giovani le domandano di chi vada in cerca; e, saputolo, si affliggono dippiù ed escono. Passano successivamente per la scena Lella, Sciarrillo, Fortunato, Renza, Meniello ed, ultima, Perna, sconsolata. — « *E chi me t' ha cagnato Da la cònnola, o Dio? Viene ccà, core mio, dimme chi è stato!* » e cade sopra una pietra e s' addormenta. Esce Fortunato, stralunato, e con un fare ditirambico.—« *Mo' chi sa se pensa*

a me »*!* egli esclama, ricordandosi di Perna. In questo sente chiamarsi, si volge e vede Perna sulla pietra con gli occhi chiusi—Chi mi chiama? dic' egli—Chi t'ama—Core mio! tu sogni di me!—Perchè mi fai questo torto? — « *Si no l'abbraccio mo' cierto so' mmuorto* », dice l'amante e corre ad abbracciarla. Ma la schiava si desta ed esclama: « *Uh negra mene! — Bella, è Fortunato! — Va va a cercare Lella, traditore!* » Ed esce.

Intanto Sciarrillo scopre in Ciommo il Patro' Calienno che cercava. S' aveva cangiato il nome per far perdere le tracce alla giustizia, che lo preseguitava per un omicidio fatto, ed era stato per questo alcuni anni lontano da Napoli.—Allora Perna è figlia tua, dice Sciarrillo—Tu che dici? Io non aveva che una sola figliuola e si chiamava Nora.—E io l'ho chiamata Perna perchè bella come una perla, rispónde il caporale. L'ebbi da tuo fratello, *capora' Gazzetta*—Allora Lella t'è figlia! esclama Ciommo. E le scoperte continuano su questo passo e si trova che Fortunato era anch' egli figlio di Sciarrillo.

Ai matrimonj oramai non ci possono essere ostacoli. A Lella, sorella di Fortunato, non resta che sposare Luccio; e Perna sposa il suo Fortunato. Nell' andare a celebrare le nozze, propongono di fare una *mattarella* (1). Si provvedono di tamburelli, *varrile* e *sportelle*, e, sonando sonando, entrano dentro, e la commedia finisce.

Dopo del *Patrò Calienno,* viene: « *Lo Mbruoglio de li nomme aleas le doje Pope e li duje Luccie, e Pascale sotto nomme d'Ambruoso. Commeddea pocerealesca de lo Dottore Agasippo Mercotellis, da recetarese a lo teatro de li Shiorentine 'nchisto an. 1714. Dedecata A lo Illustrissimo e Azzell. Segnore lo Segnore D. Vartommeo De Capua Gran Conte d'Autavilla e Conte de Montuoro etc. Nvenezzia MDCCXIV — Co lecienzia de li superiure. Si vendono a la Lebraria di Francisco Ricciardo 'nnanzi a la Fontana di Medina* ». La musica è di Giovanni Veneziano.

(1) V. in fine nell'Appendice.

La descrizione della scena nel primo atto è importante per la storia dei nostri costumi: « *Vista de Casanova co no castiello a posticcio pe la festa che se sole fa' de li Turchi etc. 'ncoppa a lo quale se vedono paricchie vestute a lo trocchesca co' trobante e sciabole, co' suono de tammurre e siscarielle, addo' primma 'nge soccede no rommore; e po' pe la porta de lo castiello, purzì vestute a la trocchesca, èsceno Carminiello e Rienzo co' le sciàbole sfoderate mmano, e gente che stanno a bede' la festa* ».

Carminiello e *Rienzo* fuggono inseguiti, perchè nella festa hanno a caso ferito *Sapatella*, figlia di Ambruoso, un vecchio sudicio e spilorcio. Carminiello era amante corrisposto di lei; come Rienzo era di *Nora*, figli del tavernaio *Micco*. E le cose erano in buono stato, quantunque, in ispecie per Sapatella, ci fossero molti cani attorno. S' era tutto accomodato, proponendo all' avaro Ambruoso di sposarsela senza neanche la camicia. Ma questo vecchio, per isventura, s'era messo in testa di pigliare in moglie la ragazza Nora; e Micco, d' altra parte, voleva Sapatella. Per vincere la ritrosia delle giovanette, vennero ad un concordato, per cui Ambruoso promise la figlia a Micco e questi gli promise la sua. I poveri amanti Carminiello e Sapatella, Nora e Rienzo ricorrono per ajuto alla vecchia *Masina*, pratica nelle arti di fattucchieria: « *Ca chesta pò fa cchiù de Marco Shiarra* » dice Nora. A un certo punto della commedia però Ambruoso vede al dito di sua figlia un anello che gli fa sospettare che Carminiello, che l' aveva donato a lei, non fosse il suo figlio perduto; e comincia a fare delle indagini.

Intanto Rienzo, per disfare il concordato dei vecchi, va a dire a Micco che stesse attento a non isposare, invece di una pollastra, una gallina:

« Te penzasse pigliare na pollanca
E la trovasse po' ch' ha fatto ll' ova? »

E gli ricorda le troppo strette relazioni di Carminiello con Sapatella. Micco lo ringrazia di averlo messo in guardia; ed incontrato Ambruoso, gli rimprovera l' inganno tramatogli. Ambruoso non capisce nulla, ma entra Masina, la quale avverte il vecchio di pensare al rimedio per una deli-

cata questione d' onore riguardante la figlia. Povero vecchio, adesso capisce tutto e domanda chi sia stato il disgraziato. — « *Carminiello ha fatto sto servizio* » risponde la vecchia — Dio mio! E se le è fratello? Masina va a dire quella fandonia anche a Rienzo, al quale sa male che sia avvenuto davvero ciò che egli poco prima aveva dato da bere a Micco. Ambruoso gli va a domandare se sa nulla di preciso sul conto di Carminiello, di cui egli fino allora s'era spacciato per fratello, e sa che il vero nome di lui era Lucio, ed era figlio a Popa.—Ora sì che l'ha fatto grossa! esclama Ambruoso. Trova Carminiello, gli domanda i suoi casi e lo riconosce. Popa, moglie di Ambruoso, aveva partorito in casa della cognata a Pomigliano, ed era morta nel parto. Ambruoso aveva lasciato il neonato ad allattar colà, attaccandogli al collo l' anello della mamma. Cotesto racconto scuote la memoria di Masina, che dice che la donna a cui fu affidato il bambino, si chiamava anch' essa Popa ed ebbe un figlio poco dopo quel tempo che chiamò anche Lucio. Rienzo si ricorda ch' era grandetto, quando questo nuovo Lucio nacque. E tu a chi sei figlio? gli domanda allora Ambruoso—A Pasquale e a Popa delle paludi—E ti chiami?—Lucio—Ah! e allora tu veramente sei mio figlio! « Oh bene mio! » fa subito ad esclamare Sapatella, che può ancora sposarlo. Ambruoso si scopre allora per Pascale uccisore di un gabelliere; pel quale delitto era stato molto tempo in levante, e poi, ritornato, s' era cangiato il nome.—Tutto così è acconciato alla meglio. Carminiello sposa Sapatella, Rienzo la povera Nora che ora gli sembra, come una *vajassella* del Cortese, « *Rosecarella cchiù che n' è l' antrita*; » (1) Micco, per non restare a denti asciutti, si contenta di prendere Masina. La commedia finisce con una canzone popolare (2).

Ambruoso è il tipo del vecchio avaro, che spesso ricompare nei libretti posteriori d' *Opera buffa*. Riporterò qui una scena, dove questo suo ca-

(1) Cfr. coi versi della *Vajasseida* (1615) Canto I, st. XIV. del Cortese: « *O vajasselle mie belle e comprite Rosecarelle comme so' l'antrite!* »

(2) V. in fine nell'Appendice.

rattere si manifesta spiccatamente , anche per dare un' idea della lingua e dello stile di questa commedia.

« Ambruoso *e* Millo *suo garzone*.

« *Ambr.* — Millo, curre a la casa,
Pìgliate chelle foglia
Che stanno 'mmiezo all' uorto,
E càrreca na sarma
E bà a la via de coppa, ch'a la festa
Se venne la menesta; e no mm'enchire
Tanto zeppa la sarma, figlio mio!
Quanta vote tieme' te l'aggio ditto
Ca me spalle lo ciuccio,
E io lo tengo caro
Quanto a st' uocchio deritto!

Mil. — Messè, chillo è no ciuccio
Propio maliziuso, no taccagna;
Io manco nge ne metto trenta mazze,
E isso quando vide ca se cocca
Comme portasse 'n cuollo na montagna.

Ambr. — Io vorria che nge avisse
No po' de caretate;
No mbi' ca chillo pate?

Mil. — E de che pate?

Ambr. — Pate de vecchiaja,
Ca chesta è la cchiù brutta 'nfermitate. »

E qui una descrizione di ciò che soffre un asino vecchio; poi:

« *Ambr.* — Ora non serve a perdere lo tiempo
Ca vace a piso d' oro
E co troppo parlare
Se sceta l' appetito; curre priesto
E lieggio lieggio sa', perchè le scarpe
Se strùiano.

Mil. — Bonora! e comm' è lésena!

Ambr. — Siente, di' a Sapatella
Che caccia la porcella
Da dinto a ll'uorto; chella a gusto sujo
Tutta l'erva sarvàteca se magna,
E non penza pe craje e no sparagna.

Mil. — E llà ng' è erva assaje,
Lassangella magnare.

Ambr. — No mbi comme te scola
Lo grasso tienemè pe li tallune?
E a mme a ora a ora
Mme pare che me manca lo terreno?

Mil. — Che te venga l'arraggia! e comm' è arzèneco!) »

La terza e l'ultima delle commedie del Mercotellis, che io conosca, è « *Patrò Tonno d' Isca chélleta marenaresca a muodo de dramma pe museca de lo Dottore Agasippo Mercotellis*, *da recetàrese a lo Teatro de li Shiorentine nchist' anno 1714. Addedecata a lo mmiéreto 'ncomparabele de lo Illustrissimo e azzellentissimo signore Conte Werrico De Daun Prencepe de Teano, Vecerrè e Capetaneo cenerale de sto regno de Napole etc. — Mmenezia MDCCXIV. Co lecienza de li Superiure. Se vénneno a la lebraria de Francesco Ricciardo incontro la fontana de Medina* ». La musica è di Giovanni Veneziano. Al rovescio della pagina dove sono scritti gli attori, c'è questa avvertenza, che poi è ripetuta innanzi a tutti i libretti fino oltre il settecentocinquanta: « Le parole *sciorte*, *destino*, *Cielo*, e zeterò pìgliale comm' a barzellette de la musa, « vantànnose chi ha scritto ca starria pe' mettere lo sango e la vita pe' « la fede Cattoleca Romana ».

La scena è a Mergellina. Esce *Tonno*, padrone di barca d' Ischia, a cantare sul calascione sotto le finestre di *Menella* (1). *Cianniello*, garzone di *Patrò Razzullo*, si lagna che ogni mattina si ripeta quella sec-

(1) V. in fine, nell'Appendice.

catura. Tonno s'offende e vengono alle mani. Corrono a separarli *Menella*, sua madre *Porzia* e *Razzullo*, che fa la parte del *guappo capoparanza* (1).

« Fermàteve,
Canaglia capperrune!
Scumpìtelo o ve schiacco (*sic*).
Vascia ste mmano, stipa lo cortiello,
Posa lo rimmo tu, piezzo d'anchione,
Che bolite j' presone?
Priesto, facite pace, via vasàteve! ».

E li porta a bere nella cantina per suggellare la pace.

Patro' Tonno è un gran birbante. Ad Ischia aveva sposato segretamente una povera orfana non era ancora un mese; ed ora l'aveva abbandonata per correre a Napoli a truffare a Patro' Razzullo la dote della figliuola. Perciò ora fa lo spasimato con Menella; e riesce a farsela promettere in moglie. Ma la giovanetta aveva altro per la testa, pensava a Ciammiello, il garzone. E c'era anche un altro pretendente; Capità *Cirillo*, spaccone, ch' è amato da tutte le ragazze del mondo. Il suo discorso lo rivolge *a* « *Vuommene, vuommenicchie e vuommenune* ». Tonno tiene oramai per sicura la riuscita della sua truffa, quando comparisce sulla scena la malinconica figura di *Rita*, la sua giovane sposa. È accompagnata da un ragazzo, molto timido, che si pente di essersi messo in quel ballo. S'incontra prima con Capità Cirillo, che gli addita la casa di Tonno, e poco dopo proprio con costui.

« *Rita.* — E comme te so' 'sciuta da lo core
Accossì priesto, comme?
Sapesse ch' aggio fatto
A lo mmacaro!
Dimmello, gioja mia,
No mme fa ghi' 'mpazzia,

(1) Cfr. *passim* nei poemetti del Cortese.

Si no' mme puoje vedè'
Mo' pe da' gusto a tte,
Mme jetto a mmaro.
Tonno. — Che faje che non te jette?
Nge pierde tiempo! »

La poverina sospetta che fosse vera la notizia sparsasi delle nuove nozze e gliene domanda. Egli va in furie, e, gettando via un residuo di pudore, esclama:

« Gnorsì, mme 'nzoro; a tte te 'mporta niente? »

Perrillo, impaurito, grida:

« Tu mo' lo siente?
E ghiammoncènne, lassàmmolo jre »!

Rita si dispera e, non osando imprecare a quel malvagio, gli domanda:

« Comme quante mogliere?
Quante nne vuoje piglia'?
Si' lo gran Turco?
Tonno. — A tte non te canosco.
Rita. — E nn' è peccato
Negare la mogliera? »

Sopravviene Razullo e resta pietrificato nel vedere quel bel tocco di ragazza, che piange. Domanda a Tonno chi sia.— Una compaesanella mia, quegli risponde.— Ed è zitella o maritata?— Vedova, dice Tonno.— No, no, esclama la meschina, sono una povera abbandonata da mio marito. Il vecchio domanda chi sia il marito; Tonno si confonde e quegli ne dice di tutti i colori al birbone, che lasciava soffrire una moglie così bella. Viene Porzia, e, vedendo Razullo in discorsi con Rita, ne ingelosisce e fa una sfogata, come quella che chiude il primo atto del *Patro' Calienna.* Qui però Rita non vi risponde.

Al principio del secondo atto, quasi come intermezzo, esce in iscena Perrillo a lagnarsi del continuato digiuno che gli si lasciava fare. È preso dal sonno.

« Tieme', mo' se ne vene mastro Paolo (*il sonno*),
Mme ne farria no scàmpolo.
Chi lo sa, mme 'nzonnasse de magnare!
Cantàmmonge, la nonna.
Viènece suonno... puozz' essere acciso!
Tu porzi' nce mancave,
Non porrisse j' a dormire tu porzine?
Ah! potta! vi' che pòlece!
È quase miezo ruòtolo!
A me no mm' è restato sango 'n cuollo,
E tu mo' nce sorchiave st' àuto riesto!
È màscolo 'n coscienzia. Bella màchena!
È tutto robba mia
Sto sango; ca pe chesso
So' arreventato jètteco!
Che le faccio? chi sa, fosse peccato
Lo fa strazie a lo stesso sango proprio!
Ma si lo lasso, chisto non s' ammenna.
Mo' vide che nne faccio...
Bonora e quanto sango!
Ca nne poteva fa' no sanguenaccio!
Viènece suonne.., e ba' ca mo' appapagno!
Puozze mori' de sùbbeto!
Che mùzzeco de ragno!
Bonora falla scómpere!
Ch' asèrzeto de pùlece!
Diascange! no sòrece
Pe dinto a la saccòcciola!
Chesto che bbene a dìcere?
Che fosse refettòrio?
Che ve venga lo càncaro!
Susìmmonge a diavolo, e scompìmmola! »

Poi s' alza, e, nell' uscire, urta contro Capita' Cirillo. Questi grida, ed egli gli chiede scusa perchè era sopra pensiere per una recente sventura.— Ch'è stato? domanda il capitano; e quel tipo di lazzarone, per ridersi dello spaccone, gli fa credere di aver fatto un omicidio. — Non fuggire! risponde Cirillo; tu devi essere impiccato in mezzo al Mercato. E continuano per un altro pezzo questi lazzi, finacchè Perrillo se ne scappa via ridendo forte.

Razullo intanto s' è davvero innamorato di Rita, e, per appagare questa sua passione, si rivolge a Tonno; il quale dapprima vorrebbe dissuadernelo, ma, quando il vecchio gli offre una borsa di spiccioli, cede all'*idea di quel metallo*, e va a fare alla moglie la invereconda proposta! L' infelice è presa da orrore.

« *Rita* — Vasta! Crìscete annore, ca vergogna,
Tonno, non te ne manca!
Tonno. — Chi nn' ha corna, nn' ha lana! »

Rita fa sapere che Tonno è ammogliato; e lo si vorrebbe scacciare di casa. Ma quel birbo fa credere che Rita sia una mentecatta.

Ciullo e Perrillo fanno un nuovo intermezzo. Ciullo si sente poeta.

« Amor che questo cor mi spacca e fella
(Chisto m' è 'sciuto da le catamelle)
Ella... ella... ah si si, per Carminella....
Non caddi no, precipitai di sella!
Oh in toscana favella
Vi' come corre il pie'
Addove lo carreja lo pensiero!
Chi pate de mme..... »

In questo si sente una sassata nella schiena. Credendosela gettata da Amore, se la piglia con lui; ma sente ridersi dietro le spalle. Si volta e vede Perrillo. — Tu ridi? gli dice, vuoi pagarmi quello che mi hai fatto?

« Io so' 'sciuto doje vote da scola,
Aggio fatto tre bote lo curzo

De fa fiseca e mezafiseca
De la filosochia e la grammateca ».

Non riesce a rendersi ragione come, conoscendo chi egli sia, quel ragazzaccio abbia osato di berteggiarlo. E gli declina il suo nome, annunziandogli prima: « *Mo' te faccio venire le petecchie* ». — Son morto! aiuto! grida Perrillo, gettandosi per morto addosso a Cianniello ch' era presente. — Cos' è? che gli è accaduto? dice spaventato il Capitano. — Andrai prigione! scappa! gli consiglia Cianniello.

« *Ciullo*. — Vi' la 'mmalora! io so' no maccarone
E nn' aggio fatto maje male a na mosca,
E mo' co no guaglione
Voleva fa' lo guappo!
Me mmèreto no chiappo!
Ora lassammenn' ire zitto zitto:
Che non fosse trovato
Vicino a lo cuorpo de lo delitto ».

E fugge via, e quei due gli sghignazzano dietro; anzi Perrillo fa risonare un solenne *vernacchio*.

Cianniello e Menella intanto tentano notte tempo di fuggirsene. Ma in quel momento ritorna Ciullo dall'aver fatta la guardia e, subito dopo, Razullo. Gli amanti rientrano a precipizio; ma nel correre si lasciano cadere un avvolto, e non chiudono l'uscio. Ciullo apre la sua lanterna cieca, e spiega a Razullo, attonito, tutto quel poco che aveva visto. Vengono Tonno, Rita, Perrillo, Porzia, e Menella e Cianniello. Razullo fa dal Capitano arrestare Tonno, perchè aveva appurato certe brutte cose sul conto di lui. Tonno tace e impallidisce, e gli altri, meno Rita, gli si scagliano contro, caricandolo di vituperj. La povera Rita non ha cuore di sentirli e prega di desistere o che si vendichino su di lei. Tonno si commuove e confessa il suo torto. Porzia scioglie la situazione, dicendogli:

« Ora la penetenzia
Sia la galera toja
L' abbracciàrete Rita ».

Razullo gli condona quelle monete truffategli e gli dà consigli per essere nell' avvenire uomo meno disonesto. Sposano poi anche Cianniello e Menella ; e Razullo propone di chiudere la festa con un *ciccone*. Tonno piglia un calascione, Ciullo il *varrilo*, Cianniello la *cocozza* e Perrillo accompagna con le *breccelle* (sassi). Dopo fatto il *ciccone* (1), la commedia finisce.

Qual differenza fra la nuova commedia ed il melodramma! Là non trovate nulla che abbia sembianza di verisimile, neanche un verso che possa supporsi davvero parlato da una persona viva; tutto era formale, e tutto convenzionale. Qui invece la vita la si sente palpitare in ogni attore, in ogni scena, in ogni parola. Comincia dal non essere cristallizzata la lingua: ed è proprio il popolo napolitano che vi comparisce innanzi. La reazione, iniziata con così felici e serj auspicj, non potette essere più rattenuta, e l' *Opera buffa* invase trionfalmente il teatro napolitano.

(1) V. in fine, nell' Appendice.

CAPITOLO QUARTO

Ancora del primo periodo dell' Opera buffa (1709 — 1730)

Nicola Gianni. — Il *Capitano* ed il *Dottore*. — *Lo Spellecchia*. — Francesco Antonio Tullio. — *Li viecchie coffejate*. — Il tipo di *Razullo*. — La *Cianna*. — Lo *gliuómmaro*, e gli *Gliòmeri* del Sannazaro. — *Lo finto Armenejo*. — *Le ffente zingare*. — *La fenta pazza co' la fenta malata*. — Debutto della Marianna Monti. — *La festa de Bacco* e *L' aracolo de Dejana*. — La *Locinna*, tragicommedia. — *Il gemino amore* ed *Il trionfo dell' onore*. — *Le fenziune abbentorate* se è la stessa cosa con *Le stravestemiente affortunate*. — Aniello Piscopo. — *Lo mbruoglio d' ammore*. — *Lo cecato fàuzo*. — La lavandaia *Vastolla*. — Sonetti polemici del Piscopo. — La *Violejede*. — La *Lisa pontegliosa*. — Un po' di conclusione. — La scena di questi libretti.

Contemporaneamente ad Agasippo Mercotellis fiorivano intanto, nell'Opera buffa, Nicola Gianni, Francesco Antonio Tullio ed Aniello Piscopo, oltre a parecchi altri minori di nessuna o pochissima importanza. Di questi tre noi ci occuperemo più o meno lungamente, a seconda del merito.

I. Nicola Gianni

Dello Gianni non m'è riuscito di rinvenire se non due sole commedie: l'una, *L'Alloggiamentare*, rappresentata al teatro de' Fiorentini nel 1710 con musica di Benedetto Riccio; l' altra, *L'Annore resarciuto*, allo stesso teatro nel 1727 con musica di Antonio Orefice. In esse manca un'azione qualunque, nè c' è nulla di vitale. Financo il dialetto è bastardo. I mezzucci scenici dei più sfruttati, le situazioni delle più vecchie. Ha due tipi: il *Capitano* ed il *Dottore* (il *paglietta* cioè, il causidico); e le parti che loro fa recitare sono le meno sciatte e le meno insulse. Nell'*Alloggiamentare* c' è *Capita' Quèquera*, il quale, per far buona figura con

quella ch' ei diceva sua fidanzata, indossa un abito nuovo e va a passare sotto il balcone di lei. Una vecchia, vestitasi alla romana, va a pigliar posto alla finestra, per pigliarlo alla pania; e quando lo vede, per destarne l' attenzione, starnuta.

« *Quèquera.* — Il ciel vi salvi.
Lella. — E anche a ussillostrissima.
Q. — (Potta d' oje, e che quaglia!)
L. — (Ha pegliato la scigna,
No mme canosce zierto!
Tornammo a starnuta' nfi' che se vota
E piglia parlamiento) (*torna a starnutire*)
Q. — Vi saluto di nuovo.
L. — E anche a ussillostrissima
Q. — (Comme jetta li titole!)
L. — (Ch' anemale!
Quanto fa sto vestito!)
Q. — Uscia tiene il catàuro?
L. — Il mutar' ajera
Mm' ha arquanto imbiscottito il catarozzo.
Q. — De qua' paese è uscia?
L. — Un poco più lontan de la Turchia ».

Il far nascere il comico dalla smania di toscaneggiare era cosa vecchia nella letteratura napolitana; e basterebbe, per tutti, l' esempio del canto V del *Viaggio di Parnaso* di Giulio Cesare Cortese. — Nell'*Annore resarciuto* poi il Capitano diventa un poliziotto odioso, che, per buscarsi la mancia, farebbe qualunque birboneria.

« Ca si co' quarche arbitrejo
Co' quarche 'secutorio
Nuje no nce l' abboscammo na magnata,
Faciarrìamo palicche a la jornata ».

Nell'*Alloggiamentare* stesso un personaggio si veste con gli abiti proprj dei Calabresi, e parla quel dialetto:

« — Ohi de ll' alloggiamientu!
— Chi è lloco, chi è lloco?
— Sungh' eu, sungh' eu.
— Non nce sta sto si Meo.
— Ohi ohi di lu pricoju...!
— Iatevenne,
Non nc' è nisciuno.
— Ohi di l' alloggiamientu! ecc. ».

Nell' *Annore resarciuto* c' è il carattere del *Dottore*. È un birbo ignorante, il quale cerca d' imporsi alla gente idiota colle continue citazioni di testi latini, e di estrarle danaro; e, quando resta solo, si frega le mani, pensando quanti *pacchiani* corrono dietro la sua toga. Una vecchia va a consultarlo.

« *Cenza.* — Sio Dottore,
Facìteme favore
Vedite si va bona ssa quarera,
Ch' aggio fatto a marìtemo, che scria
Tutta la dote mia.
Dottore. — Chessa chi te ll' ha fatta?
C. — No Notaro
D. — Lo tiesto parla chiaro:
Legge capitolaro
De vedovis 'ntriggesimo
'Ncàpete maritalis
De nummis male datis
Marito de pecunia carente:
Si la dote le truffa non è niente.
C. — Comme! Comme! facìteme capace:
E non nce sta no tiesto
Che parla a llo contrario de chesto?
D. — Nce sta, gnorsì, ca comme!
C. — E mbe', sio Lello,

Addove scritto sta, decitemello.

D. — Stace a 'lo *tiesto quarto,*

Paràcrafo Consortio

Che dace pe remmedio lo *Devortio* ».

Il Dottore, non puro d'animo, è timido, ed il Capitano ne profitta per strappargli una parte dei suoi guadagni. Una volta lo minaccia di condurlo innanzi alla giustizia come reo di aver fatto illegalmente un istrumento. Il Dottore non l'ha commesso questo reato; ma non gli par bene che si metta il dito su certe piaghe. Ed avrebbe sborsato al Capitano tutto ciò che domandava, se non fosse sopraggiunto il servo per soccorrerlo.

Carlo Padiglione vorrebbe fare autore il Gianni anche di un'altra commedia per musica, scritta nel 1709, e che ha questo frontespizio: « *Lo Spellecchia commeddea pe museca de Carlo alias Lucio de Petris, recetata a lo Teatro de li Shiorentine l'anno 1709. Dedecata alla 'llostriss. e azzellentiss. segnora D. Giovanna Pignatiello d'Aragona Pymentel y Cortes* (con dieci altri titoli seguiti da un'ecc. !) *A Napole, pe Mechele Loise Muzio, 1709* » ecc. (1) La dedica è firmata dal « Dott. Nicola Gianni »; e « dalla dedica, dice il Padiglione, si rileva esserne questi l'autore » (2). Invece, dal frontespizio, apparisce evidentemente che l'autore ne sia Carlo de Petris, nome ridotto in dialetto a Carluccio-Luccio, e che non presenta niente di strano, per poterne argomentare che sia un pseudonimo, e tanto meno una contraffazione del nome « Nicola Gianni », così differente e per grafia e per suono.

Questa commedia però è importante per la sua data di rappresentazione: viene, nell'ordine cronologico, immediatamente dopo il *Patro' Calienno.* Si dice in quella gazzetta napolitana edita dal Parrino, già ci-

(1) La musica del second'atto e di alcune arie del primo e del terzo è di Tommaso di Mauro.

(2) *La Biblioteca del Museo nazionale nella Certosa di S. Martino in Napoli ed i suoi manoscritti esposti e catalogati da* Carlo Padiglione. Napoli, Giannini, 1876.

tata : « Nello stesso sabbato sudetto andò per la prima volta in iscena « la graziosa Comedia in musica , intitolata: *Lo Spellecchia finto Razzullo* nel Teatro de' Fiorentini , avendola due giorni avanti fatta rap-« presentare in sua casa il Duca di Monteleone Pignatelli Grande di Spa-« gna, e del Consiglio di Stato, impartendo a' rappresentanti marche di « gran generosità ». (1) Ma è abbastanza strano il leggere nella prefazione al libretto : « Saccio ca te so' bbenuto 'mmano mute commed-« deje meje stampate, e de tutte , pe cortesia toja, n' haje havuta 'na « grossa compasseione. Tanto cchiù te preo de chesta, che l'aggio fatta « 'n quinnece juorno, e, benchè sia napoletano , tutte li vocàbbole non « saccio ». Però chi dice che le molte commedie pubblicate dal de Petris antecedentemente siano state commedie per musica? Non si può, con maggiore probabilità, supporre invece che siano stati dei componimenti in prosa ? e che anzi non sieno stati mai rappresentati ? Ad ogni modo nella gazzetta del Parrino non è fatta menzione di nessuna di esse; e rimane che la prima commedia in musica sia il *Patro' Calienno* e la seconda *Lo Spellècchia*.

Il valore di questa commedia è quasi nullo. Si tratta d'una vecchia avara, la quale , non vedendo suo marito da molto tempo e credendolo morto , si mette a fare a l'amore con uno spaccone chiamato *Tufolo*. Ma il marito torna, e, per ispaventare l'amante della moglie, si camuffa da negromante con lunga barba. Ed una volta propone alle vecchia di farle rivedere il marito, e le si mostra senza barba.

II. Francesco Antonio Tullio.

Si diceva anagrammaticamente *Colantuono Feralintisco*, ed ha scritto commedie da prima del 1710 al 1732, a cui hanno messo la musica Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Alessandro Scarlatti, Antonio Orefice,

(1) Numero 51, 17 dicembre 1709.

Giuseppe de Maio, Gian Paolo de Domenico, Michel' Agnolo Faggioli, Francesco Corradini e Cola Melfiche. Possono suddividersi in opere buffe propriamente dette, quali sono: *Li viecchie coffejate* (1710), *La Cianna* (1711), *Lo finto Armenejo* (1717), *Le ffente zingare* (1717), *La fenta pazza co la fenta malata* (1718), *Li stravestimiente affortunate* (1722), *Le pazzìe d'ammore* (1723), *Lo viecchio avaro* (1727), *La vecchia trammera* (1732), e la *Cilla* (senza data); in commedie pastorali-eroiche: *La festa de Bacco* (1722), *L' aracolo de Deiana* ed una tragicommedia intitolata: *La Locinna* (1723); ed infine in drammi eroico-borghesi: il *Gemino amore* (1718) e *Il trionfo dell'onore* (1718).

Cominciamo dall'occuparci delle commedie propriamente buffe.

Li viecchie coffejate fu rappresentata ai Fiorentini nel 1710 con musica « de no povero sòrece 'nfuso a ll'uoglio, no scuro principiante, e « no scolariello de chillo gra' mastrone c'ha fatto la primma e farrà la « terza, de uno 'nzomma c'ha la varva peccerella, e perzò, essenno « scarzo ancora de fonnamiento, mmèreta d'essere compatuto si non se « vede a le cose soje tutta la regola e tutta la mellonìa che nce abbe- « sogna ». Al cortese lettore si dice: « De la commeddeja te dico 'n « quatto parole ca non nc'è restato àutro che l'addore pe l'acconciare « cchiù de 'na vota, pe la fa' cchiù azzetta a lo genio de lo prùbbeco; « e, pe da' sfazione a cchiù d'uno, se nc' è levato quase tutto chello « che nc' era 'mprimmo ». Dal che pare che il Tullio avesse cominciato a scriver libretti prima del 1710.

La scena è a lo *Burgo de lo Rito* (Borgo Loreto), una contrada anche adesso caratteristicamente napolitana. *Lello Scannasòrece*, spadaccino innammorato di *Prìzeta*, e *Pizio Cotugno* padrone di barca, innamorato di *Lisa*, vengono portando due scale, che appoggiano alle finestre delle loro belle. Le chiamano sottovoce; ed esse, già pronte, aprono e si provano di scendere. Ma son sorprese da *Nardo Cognola*, vecchio stovigliaio, padre di Prìzeta, e da *Cesarone Spaviento* « *Capodiece de lo*

Burgo de lo Rito » e padre di Lisa; i quali, avendo udito rumore, hanno sospettato di ladri. Gli innamorati fanno a tempo per togliere via le scale e svignarsela. I vecchi, non vedendo nessuno, cominciano a discorrersela fra loro, raccomandandosi scambievolmente di trattar bene le giovani figlie, e scacciare tutti i mosconi che le girassero d' attorno. Ciascuno dei due voleva il bocconcino tenero, sposando la figlia dell' altro. È la stessa situazione che abbiamo incontrata nel II atto dello *Mbruoglio de li nomme* del Mercotellis; ma si badi che questa commedia qui è anteriore a quella di quattro anni.

Tali matrimonj eterogenei però, se piacciono ai vecchi babbi, non per questo vanno a genio delle ragazze. Le quali si raccomandano al garzone Cianniello perchè faccia andare a vuoto quel disegno. Cianniello, come tutti i servi delle commedie antiche, è valente nell' ordire trame, specialmente contro i vecchi. Un suo primo trovato però, quello della fuga, ha avuto cattivo risultato. Consiglia le giovanette ad opporsi alle pretensioni dei padri; ed esse mettono esattamente in pratica questo consiglio. I vecchi allora vanno in furia e alla loro volta ricorrono, per aiuto, a Cianniello. Ora sì che costui può far movere gli attori a volontà sua. Suggerisce alle ragazze di mutar politica e di mostrarsi amorevoli co'vecchi. Esse, quantunque a malincuore, pure recitano quest'altra parte, non senza però avvertire il lettore ad ogni pie' sospinto, che esse pensano ben altrimenti. Dice Lisa a Nardo:

« Pe te sto nigro core
Sempe s'abbruscia e arde
(Lo cielo me nne guarda)
More (ma non pe te)
Pe te mmiez'a l'affanno
Penanno, sempe affritto...
(Cielo non sia pe ditto)
È ghiuto già pe mme ».

Il servo, quando gli pare il momento opportuno, fa dire da Prizeta a

Cesarone che allora lo sposerà, quand' egli non penserà più a dare in isposa la figlia a Nardo; e d'altra parte fa dire da Lisa a Nardo ch' ella lo sposerà, quando non penserà più a dare Prìzeta a Cesarone.

« *Prìz.* — Tu annascuso 'mmaritala,
Ma mo' subbeto subbeto;
Po' a la festa de Cerere, (?)
Ch'a lo Ponte se fa, vestuta màscara,
Oje me nne vengo e llà nce trovarrimmo:
Mme piglie, 'nguadejammo e scialarrimmo ».

E lo stesso ripete Lisa al suo vecchio, sennonchè l'una si farà trovare al Ponte vestita alla spagnuola col guardinfante e l' altra da schiava. I vecchi acconsentono subito, e là per là ciascuno di loro si vede giungere a casa uno dei due giovani amanti delle loro figliuole a chiederle in matrimonio. Essi gliele concedono con piacere, a patto però che la sera vengano al Ponte accompagnati da *guappi*. Incontratisi poi tutti e due, si dicono scambievolmente d' aver cangiato pensiero riguardo alle figlie, e son contenti entrambi. Si fa sera, e siamo alla festa sul Ponte. Viene Cianniello camuffato da schiava, e Razullo, servo di Cesarone, da dama spagnuola con la maschera e il guardinfante. Più tardi vengono le giovanette con gli innamorati, ed esse van vestite da *guappi*.

La festa incomincia con un combattimento; dopo del quale Cesarone piglia per mano Razullo, credendolo la sua Prìzeta, e Nardo Cianniello, credendolo Lisa, e scendono dal Ponte.—Questa è mia moglie! esclama Cesarone, mostrando Razullo.—E questa è mia! esclama Nardo, mostrando Cianniello. Lello fa lo stesso con Prìzeta e Pizio con Lisa.—Giù le maschere! dice Cesarone; e nella sua spagnuola ritrova poco piacevolmente il servo Razullo, come Nardo nella sua schiava ritrova quel furbo di Cianniello. Vanno in bestia; ma poi capiscono che il meglio è di star zitti ed acconsentono alle nozze delle figlie.

Cesarone è un tipo di spaccone, e si riconnette più che al capitano

della *commedia dell'arte*, al *Micco Passaro* del Cortese. Prode nelle parole ma vigliacco quando c'è minaccia di venire alle mani, non ha le rodomontate da *Capitan Fracassa*, ma le squarcionerie, per dir così, borghesi del *Micco*. Il suo tormento è il servo Razullo. E questi non ha nulla che fare col personaggio omonimo della *commedia dell'arte*: lì era anch' esso un capitano, ed il Callot nei *Balli di Sfessania* ce lo dipinge in atto di suonare il mandolino. Questo Razullo qui è un servo sciocco, goffo, mangione, timido; ed ha in certo modo riscontro con quel buffone dello stesso nome che fa la delizia del popolino napolitano la notte della vigilia di Natale, nella commedia: *Il vero lume tra l' ombre ovvero la Nascita del Verbo umanato*. Tale commedia, e sia detto per incidente, tipo di quelle opere sacre della fine del seicento, mistura di serio, di buffonesco e di grottesco, il Mongitore la pone fra le opere di Andrea Perrucci con questo titolo: « *Il vero lume tra l' ombre, ovvero la Spelonca arricchita per la nascita del Verbo incarnato. Opera pastorale sacra.* Napoli, apud Pacem, 1698, 12°, sub nomine Casimiri Rogerii Oconis ». (1) — Razullo, nell' Opera buffa del Tullio, ha il soprannome di *Saccodebobba*, ed aiuta Cianniello colla speranza di averne in compenso un buon pranzo.

La mia pancia, egli dice, piena

« . . . de carn' e trippa
De grieco e de guarnaccia
Spero de me la fa'.
Va priesto, curre, allippa,
Scompìmmola sta caccia,
P' ave' da taffeja' ».

Il vero eroe però della commedia è il servo Cianniello, tipo di quei servi imbroglioni, comunissimi nella commedia italiana del Cinquecento.

(1) Mongitore. *Bibliotheca sicula*, I, 32 e segg.

Nel 1711 si rappresentò ai Fiorentini la *Cianna*. Anche qui c'è motivo di dire all'amico lettore: « Sta commeddeja s' è mutata poco manco « de tutta p' agghiustàrese a lo prùbbeco , ed è stata abbesuogno che « l'autore se fosse servuto de mut' àreje che stanno a n' àutra commed- « deja porzi' fatta da isso, non sulo pe da' sfazeone a chi ll' ha com- « mannato, ma pecchè lo tiempo curto ha boluto accossì » (1).

Capetà Lucacchio Sferrone, vestito da *pollecenella* (sic), insieme con due altri mascherati, viene a cantare una canzone sotto la finestra di *Cànneta* nella via Taverna Penta sopra Toledo. Nello stesso tempo *Ferrante*, mascherato da zingara, con altri due mascherati, viene a cantare una serenata a *Cianna*, che abitava quasi dirimpetto a Cànneta. Lì sotto c' era la taverna di *Peppe*, una delle più affollate e che restava aperta fino a tardi. Il tavernaio, annojato da quei miagolii, esce fuori con cattiva intenzione e fa allontanare i due spasimanti. Ma Lucacchio , dopo poco , ritorna, e chiama la bella alla finestra. La moglie, *Dianora*, che gli era sempre dietro le spalle, perchè lo sapeva un poco di buono, esce fuori, e fra di loro fanno una di quelle scene, come già ne abbiamo viste nel *Patrò Calienno*. Lucacchio è tipo di smargiasso: spaccone , splendido , femminiero, parlatore elegante:

« Comme non saje che quanno
Parlo d' arme e d' ammori
Vò la frase adoprando
Più scelta e netta de' Toscani autori ? ».

Cànneta però lo cura poco, innamorata come è di Ferrante , che invece non pensa a lei. — Una volta questa Cànneta si veste da zingara, per pigliare all' amo Ferrante; ma non le riesce. Fa un altro disegno:

(1) *La Cianna commeddeja pe museca de* Col' Antuono Feralintisco, *pe lo triato de li Shiorentine nchist' anno 1711. Addedecata a l'Autezza serenissema de la signora Maria Matalena Prencepessa de Croy, Duchessa d' Aurè e prencepessa de S. Empiro. Nvenezia, 1711 ecc.*

« La museca è de chillo stisso ch'ha fatte la primma ».

invita Cianna a venire a casa sua, lusingandola di farle avere un abboccamento con Ferrante, ed essa ne va in casa di lei, dove le riesce di adescare l' innamorato. Intanto Peppe, credendo di trovar Cànneta, entra dove era Cianna, in cui càpita anche Lucacchio, travestito da donna. Ne succede un imbroglio: Ferrante scappa, Canneta grida, Cianna mette alla porta Peppe, e Lucacchio scappa alla soffitta e vi si trova rinserrato. Corre gente, fra cui Dianora, e sopraggiungono gli sbirri. Lucacchio s' affaccia a un finestrino per vedere che accada. Lo vede la moglie e manda gli sbirri a ricercarlo. Per non far parlare il mondo, Cianna si contenta di sposare Peppe e Ferrante Canneta. Questo nodo finale l' autore lo chiama *gliuòmmaro*.

E lo *gliuòmmaro* è la specialità di questo poeta. L' azione vi si ingomitola per fare scaturire poi una catastrofe inaspettata. Anche nella commedia esaminata precedentemente, lo *gliuòmmaro* c' era; vi ricordate della festa sul Ponte? Vien fatto sempre o da un servo o da una donna scaltra: come ne' *Viecchie coffejate* veniva fatto da Cianniello e nella *Cianna* da Cànneta.

Al nome di *gliuòmmaro* si corre subito colla mente alle composizioni del Sannazaro che portano lo stesso nome. Le ricorderemo brevemente, per poter poi, se è possibile, fare su di esse un po' di luce mediante questi *gliuòmmari* del Tullio.

Giambattista Crispò da Gallipoli, nella *Vita di M. Jacopo Sannazaro*, scritta nel 1593 e ripubblicata innanzi al primo volume delle *Opere volgari* di quel poeta (Bassano, 1783), dice: « Ed essendo quel principe (Federico, « secondogenito di Ferrante I) vago molto di rappresentazioni, o, se dir « vogliamo, giocosi spettacoli, simili alle antiche satire, ed in essi di nuove « invenzioni, diede al Sannazaro occasione di esercitarsi in que' primi « anni in cose piacevoli, ed a quel signore non poco grate. Nè pur oggi « è fatto antico in Napoli, fra gli altri suoi componimenti uno, detto « dal volgo di essa Città *Gliomero*, nome conveniente all' Opera, in cui « si raccolgono tutte sentenze e voci goffe del parlare antico napoletano,

« con digressioni molto ridicole, segni non oscuri della fertilità dell'in-« gegno di esso poeta ». — E Giovanni Antonio Vulpio, nelle cui mani il Galiani suppose che sia stato il manoscritto degli *Gliuòmmeri*, parafrasava così questo brano della vita del Crispo: « Prae ceteris autem poë-« seos generibus, regium adolescentem spectacula illa capiebant quae « veteres mimos quodammodo salibus et jocis exprimerent: quapropter « Sannazarius, ut erat ingenio ad excogitandum promptissimo, novis « lepidisque fabulis fingendis docendisque, ei quotidie gratior acceptior-« que fiebat. Proavorum temporibus, adhuc in manibus erat libellus qui-« dam a Syncero exaratus, facetiarum ac festivitatis plenissimus, quem « vulgus neapolitanum *Gliomerum* appellabat: in eo scilicet collecta e-« rant rudia et obsoleta verba, argutae item brevesque sententiae, quae « olim populari sermone jactabantur: his auctor multa ridicula addide-« rat de suo, ut qui opus legissent, ab ingenioso doctoque homine pro-« fectum, haud temere suspicari possent ». — Ed a questo punto l'erudito belga Pietro Vlamingio annota: « Hunc libellum exstare manu-« scriptum Neapoli vir illustrissimus et reverendissimus Justus Fontani-« nus literis suis amicissimis mihi significavit (1) ». — Il Galiani, senza conoscere di questi componimenti altro che quello detto dal Crispo, dal Vulpio e dal Vlamingio, esce ad asseverare che essi sono « il « più antico monumento della commedia buffa rimata e messa in mu-« sica (2) ». — Pietro Napoli-Signorelli, aveva supposto che fossero « un viluppo che si scioglie ridicolosamente »; ma più tardi, avendo avuto occasione di vedere un codice membranaceo della Biblioteca de' Teatini dei SS. Apostoli, contenente le canzoni di un nostro poeta del secolo decimoquinto, Francesco Galeota, vi trovò una ***Frottola a lo illustrissimo signor D. Federico in gliomaro***, la quale non aveva nulla di drammatico! (3) — Fra i moderni poi A. de Treverret, francese, con

(1) JACOBI *sive Actii Synceri* SANNAZARII *poëmata*. — Bassani, MDCCLXXXII.

(2) *Del dialetto napolitano*. — Napoli, Mazzola-Vocola, 1779. Pag. 114.

(3) *Vicende della coltura delle due Sicilie dalla venuta delle colonie straniere*

disinvoltura e leggerezza tutta propria, confessa candidamente il suo rincrescimento per non aver potuto leggere « *l'opuscule bien rare* », dove, secondo lui, erano stati pubblicati *li gliuòmmari* (1)! E Francesco Torraca, avendo ricuciti assieme i brani tramandatici dal Galiani, dal Signorelli e dall'Ab***, delle farse di Pietrantonio Caracziolo, non si perita di aggiungere: « Fors' anche sarebbe ora meno difficile immaginare cosa « fossero i *Gliòmmere* di Jacopo Sannazaro » (2). Veramente non so vederne la ragione (3)!

L' incontrare ora il nome *gliuòmmaro* per indicare la parte di una commedia, rende, se non altro, possibile la spiegazione del vocabolo. *Gliuòmmaro* vuol dire intrigo di avvenimenti, arruffìo: « Maje lo gliuòmmaro non se po' sciogliere, Si lo capo n' arrive a trova' » (*Cilla*, II, 27). — « Jammo a sbroglia' sto gliuòmmaro » (*Ibid.* III, 16).—«...io de lo gliuòmmaro Da ccà pegliaje lo capo » (*Cianna*, III, 21). — « Sto gliuòmmaro 'mbrogliato Pare che nce ha cantato la cornacchia » (*L' Aracolo de Dejana,* II, 21). Parrebbe quindi che gli *gliuòmmari* del Sannazaro fossero delle commediole piene di travestimenti, di masche-

sino a' nostri giorni di PIETRO NAPOLI SIGNORELLI *napoletano, professore emerito di critica diplomatica nella R. Università di Bologna. Dedicate alla maestà di Annunziata Carolina di Francia regina delle due Sicilie. Seconda edizione napolitana. Tomo III e IV.* In Napoli, 1811.

(1) *L'Italie au XVI siècle par* A. DE TREVERRET. Paris, Hachette, 1877; pag. 337. « Cet opuscule est bien rare aujourd'hui, et je confesse avec regret ne l' avoir pas lu ».

(2) *P. A. Caracciolo e le farse cavaiole;* nel *Giornale Napoletano di filosofia e lettere,* nuova serie, anno I, vol. I, fasc. 2°, pag. 190. E cfr. del medesimo autore: *Jacopo Sannazaro, note;* nella *Cronaca del Liceo Vittorio Emanuele* di Napoli, 1879.

(3) RAFFAELE LIBERATORE, nel 1837, scriveva in un suo articolo intitolato: *Del dialetto napolitano (Annali civili del regno delle due Sicilie,*vol.XIV, fasc. XXVII, maggio e giugno 1837): «Sannazaro, al« trettanto virtuoso cittadino quanto e« simio poeta, non vergognò di sacrifi« care alla Musa napolitana. Ma poichè « fu Talia la sua Musa, noi della farsa « intitolata *lo Gliomero* (il Gomitolo) ra« gioneremo, quando che sia, in un ar« ticolo separato, che ci proponiamo di « consacrare al Teatro napolitano, onde « riunire in un gruppo le nozioni relative « ad una parte sì importante della nostra « letteratura ». Sarei curioso di sapere che cosa n'avrebbe il Liberatore saputo dire dippiù del semplice nome, se fosse tornato, con comodo, sull'argomento! Che banalità!

re, di imbrogli. Ma è possibile che avesse scritti di tali componimenti l'autore di quella *farza* recitata il 1492 in Castel Capuano? Ivi è apatia, soliloqui gelati di personaggi allegorici; e qui invece ci dovrebbe essere movimento vertiginoso. Forse il Sannazaro, proponendosi di far ridere gli spettatori col ritrarre scenette popolari vive, lasciò da parte il sussiego classico, facendolo smettere ai suoi personaggi. E forse i suoi intrighi non furono altro che qualche riconoscimento d'un figlio stato assente per molto tempo, che si è innamorato d' una sorella che non conosce, e che fa soffrire d' amore qualche altra fanciulla — forse!

Ma torniamo al Tullio.

Una delle sue migliori commedie fu rappresentata ai Fiorentini nella primavera del 1717, col titolo: *Lo finto Armenejo* (1). Vi messe la musica Antonio Orefice. — *Tore*, figlio d'un ricco mercante napolitano, in un viaggio a Barcellona, fu dal cattivo tempo sbattuto contro gli scogli del golfo di Lione, ed egli solo, fra tutti quelli che erano a bordo, potette riuscire a salvarsi. Ospitato da alcuni pastori, restò presso di essi infermo circa un anno; ed a Napoli lo piansero per morto, tanto più che *Cicco Truono*, rivale in amore di Tore, ne provava la morte con false lettere. *Rita*, l'innamorata, lo pianse un pochino, e poi cercò di obliarlo in un nuovo amore, ed amò *Titta*, amico di Tore. Non fu corrisposta, perchè Titta invece andava matto per *Tella*, sorella di Tore. — Costui intanto, ristabilito, s' imbarcò per Napoli, e, per buona fortuna, s'incontrò a Gaeta con l'amico Titta. Da lui seppe tutta la storia degli inganni di Cicco Truono e dei nuovi amori di Rita; e pensò di venire a Napoli in incognito.

È notte inoltrata e siamo sulla marina di Napoli. Cicco Truono, ar-

(1) *Lo finto Armenejo commeddeja de Cola Antuono Feralintisco, posta 'mmuseca da lo sig. Antonicco Arefice. Da rappresentarese a lo Triato de li Shiorentine 'nchesta primmavera dell'anno che corre 1717. Addedecata a l'azzellentiss. seg. lo segnore Conte Werrivo de Daun prèncepe de Tejano e becerré e capitaneio cennerale de sto regno de Napole. A Napole, pe Michele Loise Muzio 1717. Co lecienzia de li superiure. Se venne sotto la 'Nfermaria de S. M. de la Nova.*

mato di *zaffeione*, e il suo servo Colarienzo armato di sciabola, fanno la guardia per impedire i contrabbandi. Vedono accostarsi silenziosamente un *caìcco*. Pel noto coraggio de' *guappi* napolitani, i due guardiani cominciano a tremare:

« Nisciuno che se frìcceche
Ca v'abbampo de fuoco »!

grida Cicco, tentando di nascondersi in un canto. Sono Turchi! esclama Colarienzo. Tuttaddue non sanno più che cosa fare: fuggono e cercano di ripararsi l' uno dietro dell' altro. Nel caicco venivano Titta e Tore cogli abiti di armeno. Essi non si fermano che poco sulla scena; mentre che i due guardiani rimangono a tremare. Esce Fabbio fumando alla pipa; e Cicco e il servo si dànno a gridare di nuovo, vedendo quel fuoco.

Tore e l'amico, fattosi giorno, si mettono in giro; e Tore fa innamorare di sè sua sorella Tella. Siamo perfettamente al caso dell'idillio di Mosco. Tore ama Rita, Rita Titta, Titta Tella, Tella prima Cicco e poi Tore; e dippiù Fabbio ama la vecchia Popa, questa Cicco, e questi Tella e Rita — e a ognuno di loro è in odio il proprio amante. Tore e Titta trovano Rita alla finestra:

« *Titta* — Nò lo vi'? veccatèlla!
Tore — (O fata mia! ch'è fatta assaje cchiù bella!)
Rita — Oh! Titta mia... (ajemmè! chi è chill'autro?)
Ne Ti', chisso chi è?
Mme pare justo Tore,
Titta — Chist'è Armènejo,
Ch'è benuto co mico
Ed è stato de Tore buon' amico.
Rita — Nè?
Titta — E ll'ha bbisto porzì
Quanno se nne pigliatte li scarpune.
Tore — Vistu, sagnura, si.
Rita — Via mo', no' cchiune!

Tore — (Se nn'affrije! che contiento!) ».

Rita domanda che si muti discorso: perchè affliggerci? essa dice, parliamo di cose allegre — e intavola un discorsetto dolce col vago. Tore se ne indispettisce e grida:

— « E a Tura non pinzàra?
Rita — Oh, si Armenejo mio bello,
Non fa sso musso stuorto
Che me l'aggio da frijere no muorto? »

Pure Tore, a forza di buon volere, racconta la sua storia dolorosa, conchiudendo che il povero Tore

« È, Rita in bucca, mortu, puvirettu! »

La bella sviene quasi a tale racconto; ma pure si fa forza, e domanda:

— « Mo' sarrà fatto cènnere?
Titta — E che nce vuoje qua' zingaro?
Rita — Mbe'? che serve cchiù a chiàgnere?
Che serve cchiùne a remmena' sta pasta?
Lo cielo ll'aggia 'n gròleia;
Ll'aggio chianto sopierchio, e chesto abbasta;
Nn'è lo ve', Titta bello? »

Per isbrogliare la matassa, si fa lo *gliuòmmaro*. I due amici combinano che ognuno di loro cerchi in moglie la donna da cui è amato, per poi dopo fare amichevolmente lo scambio. Ma Cicco Truono fa andare a vuoto questo disegno, dando a credere che quei due erano turchi, i quali volevano sposare le giovanette per arricchirne il serraglio del Sultano. Tore però si ricorda d'una chiave segreta che aveva, quando faceva all'amore con Rita. La fa ricercare da Tella e con essa riescono a sprigionare le ragazze, e svignarsela insieme. I parenti delle giovanette le piangono come irremissibilmente perdute e Cicco, al solito, fa lo spaccone. Ma escono Tore coi suoi antichi abiti, conducendo a braccetto l' amata Rita, e Titta con Tella. Fabbio riconosce il figlio; Cicco confessa d' essere stato, per gelosia, un falsario ed è perdonato; Popa

dà la mano a Fabbio, e con un canto di gioia, si dà fine alla commedia.

Il travestimento delle innamorate in zingare è la situazione fondamentale dell'altra commedia: *Le ffente zingare*, rappresentata a' Fiorentini nell'autunno 1717 (1). È situazione che troveremo ripetuta fino alla sazietà nei libretti posteriori. Fermandoci su questa commedia, potremo stabilire un confronto fra la maniera del Tullio e quella del Mercotellis.

Si tratta di una *Carmosina*, che, innamoratasi di un caporale di birri, se ne fugge con lui; ma il birbo te la pianta in mezzo alla via, dopo averla fatta madre. La poverina, non potendo più nè ritornare a casa nè restare in paese straniero, si associa ad un' orda di zingari, e, andando in giro, appura che il marito si trovava come caporale degli sbirri sul Vomero. Carmosina era appunto di quel villaggio e vi aveva ancora i fratelli; e va, accompagnata dal figlio *Chiarchia*. A Pietrabianca trovano una povera orfana, *Cianna*, anch' essa tradita da un ortolano di nome *Pippo*, che ora si trovava sul Vomero ed era per pigliare in moglie una *Palomma* nipote di Carmosina. Consigliata da costei, la povera orfana si traveste da zingara e vanno insieme al Vomero.

L'intreccio è tale quale quello del *Patro' Tonno* del Mercotellis. Solo che qui, invece di una sola, son due le donne tradite, ed una di esse ha un figlio. Ma questo figlio, che pare messo apposta per dar occasione a forti scene drammatiche, è di un carattere tanto balordo, che riesce un pertichino di cattivo gusto.

Carmosina si presenta al marito Titta, ma questi la scaccia villana-

(1) *Le 'fente zingare commeddeja de Col' Antuono Feralintisco posta mmuseca da lo seg. Antonicco Arefece. Da rappresentàrese a lo Triato de li Shiorentine, 'nchist' autunno dell' anno che corre 1717. Addedecatà à l' azzellentissima segnora, la segnora Maria Barbara d' Erbestein Prencepessa de Tejano, Contessa de Daun e Beciarreggina de 'sto Regno de Napole. A Velletri 1717. Co llecienzeja de li Superiure. Se venne sotto la 'nfermaria de S. M. la Nova e a la Fontana Medina.*

mente. Essa allora gli si presenta col figlio; ma non ne ricava migliore effetto, chè quegli la scaccia lo stesso, anzi conduce con sè il figlio per ammaestrarlo nel mestiere di birro. Ma Carmosina non è l'ingenua Rita, che abbiamo visto, nel *Patro' Tonno*, rispondere affettuosamente agli insulti del marito. Questa medita la vendetta, mettendo in pratica le arti da maga che conosce. Si sente qui viva l'influenza dal melodramma serio; queste fattucchierìe ricordano troppo quelle della nutrice negli intermezzi. Qui son messe su per fare lo *gliuòmmaro*.

L'altra tradita poi, la Cianna, rassomiglia molto alla Rita: è ingenua, vaga, che, anche tradita, non osa nè mormorare nè tramare contro l' ingrato Pippo; e se non fossero i suggerimenti di Carmosina, tollererebbe che egli sposasse la nuova amante, pur di non fargli dispiacere. Di lei s' innamora mezzo Vomero e, fra gli altri, anche Capora' Titta. Carmosina le dà una rosa incantata, perchè la faccia odorare a costui, e ne prepara un' altra per Pippo. L'odore di quel fiore faceva vaneggiare. Carmosina, ottenuto l' effetto, sorride per compiacenza; ma la povera Cianna, vedendo il suo Pippo ridotto a quel modo, è per dar di volta anche lei. Getta via gli abiti di zingara e si vuole ammazzare:

— « Oh mamma! e chi po' cchiune
Vedèrelo pati'? 'Nnanze vorria
Che Pippo fosse sano
E no' mme curarria
Che ll'avesse Palomma! »

Quando tornano in sentimento, i due mariti sono bene intenzionati per sposarsi ciascuno la donna tradita.

La differenza fra il *Patro' Tonno* e *Le ffente zingare* sta nella varia intensità di colorito. Il Mercotellis sta sempre nel vero e la forza drammatica la fa nascere dalla esatta rappresentazione dei fatti o dei caratteri, senza, si può dire, aggiunger nulla di proprio. Invece il Tullio, pur movendo dal vero, si fa trasportare dalla fantasia, e sovrappone colori sopra colori, non raramente riuscendo artefatto. Tale maniera però, se

da noi moderni è meno accetta, dai contemporanei era la preferita. L' impresario Salvatore Toro si augurava un gran concorso alla rappresentazione delle *Ffente zingare*, appunto perchè dentro v'era qualcosa di eroico, e diceva alla viceregina Maria Barbara d'Erbestein: « Si mbe' se « tratta de na commeddeja a lengua nosta e de personagge de vascia « mano, nce trovarrite porzì quaccosella d' aròjeco e de speretuso pe' « telleca' lo genio (1) ».

Lo *Finto Armenejo* e le *Ffente zingare*, insieme con un'altra commedia rappresentata ai Fiorentini nel carnevale 1718, col titolo: *La fenta pazza co' la fenta malata*, costituiscono una specie di trilogia. Lo dice il dottore *Luccio Paccone* al lettore della *Fenta pazza*: « Io dico sulo « che baje conzederanno no poco sto bello trèpeto che t' ha fatto Co« lantuono nuosto co li piede de tre manere; azzoè: co la primma com« meddeja (che fuie lo *Finto Armenejo*) t'ha fatto a bedere comme se « scrive all'uso lazzarisco, co la seconna (che fujeno le *Ffente zingare*) « t' ha fatto a conoscere ca porzì 'n lengua napolitaua se ponno fa' « cose, che hanno de l'aròjeco e de lo 'nobbele: e co sta terza (ch' è « la *Fenta pazza co la fenta malata*) te fa a bedere comme se fanno « le commeddeje grazeose e redicole, senza nesciun'affesa de la mode« stia. E si mme volisse dicere ca se nn'è ghiuto fente fente, te re« sponno ca ccà se vede la fenezza de lo 'nciegno, ca 'ntra le fenze« june ha saputo far'addavero! »

La situazione fondamentale della *Fenta pazza* è fra le più comuni, e già svolta altrove dallo stesso Tullio. Lascerò la parola all' autore, anche a titolo di varietà. « Dice ch'era na vota a Soccavo na pareglia de « viecchie vidule, parzonale tutte duje, uno chiammato *Ambruoso Rapuon« zolo* e ll' àuto *Marcone Nièspolo*. Avevano chiste na figlia femmena « ped' uno, tutte doje zetelle zite: chella de lo primmo chiammata

(1) Col tempo, però, sembra che il Tullio si sia andato ricredendo; perchè nella prefazione allo *Viecchio avaro* (1727) dice: « ....essennose conosciuto ca rèsce « muto meglio la tela ('ntennennose de « le commeddeje pe' mùseca) quanno « non è troppo 'mpeccecata la tramma».

« *Cannetella*, e *Dejanella* se chiammava chella de ll'autro. Avea puro
« Ambruoso na sora carnale, vedola, porzì femmena attempata, che avea
« nomme *Prezejosa Rapuonzolo*, la quale era 'nnammorata corresposta
« de Marcone Nièspolo ; e quanno stea già pe fàrese 'ntra de lloro lo
« matremmònio, venne no schirchio a li buone viecchie de s' accocchia'
« tutte duje co na cosa fresca e tennerella, e perzò resorvettero de se
« piglia' uno la figlia dell'autro. Che nce potèano fa' le scure figliole?
« Se nce chiajetajeno na mascella, sciccannose o chiagnenno a bita ta-
« gliata; ma li viecchie, che s'erano puoste 'nsàuto, e stèvano 'ngarze-
« pellute 'nfi' a ll'uocchie, no le facettero vale' manco no chiallo; e co
« l'autoretate paterna le costregnèttero, le poverelle, a scenneresenne sto
« bello paro de velòcciola, cod'acconzentire pe forza a chille negrecate
« matremmònie. Avuto sto conzenzo li viecchie, che fuje pe isse no tra-
« soro de gusto e de docezza, dettero subbeto de mano a strègnere le
« nòdeca, e tantocchiù pecchè Prezejosa, la sora d'Ambruoso, facea fuoco
« e 'fortura pe lo brutto tratto de Marcone, che ll'avea scartata comm' otto
« e nove. Chiammàjeno perzò na matina de festa l' abballe e li suone e
« 'nnanz'a la casa d'Ambruoso, pe sta' cchiù sciambrate, s'assettajeno li
« viecchie e le figliole, pe fa' no poco de scialamiento e pe 'nguade-
« jarese 'ntra de lloro. Ora nc'erano duje giuvene de la 'Renella, porzì
« parzonale, uno chiammato *Fonzo Cocummaro*, fammuso 'mprovesante,
« e ll'auto *Micco Spalatrone*, azzellente sonatore de trejobba a taccone.
« Chiste, ch'erano solete de se ghi' peglianno gusto sonanno e cantanno
« pe chille luoche vecine, jònzero a Soccavo 'n tiempo che se stevano
« facenno sto bello paro de matremmoneje. E pecchè lloro erano am-
« mice de li viecchie, e sapevano porzì le figliole, de muodo che De-
« janella aveva avuto sempe gènejo a Fonzo e Cannetella a Micco, com-
« metàte da li viecchie, se mettettero a sonare ed a cantare, e 'ntra
« sto miezo, crescènnole l'ammore mmiezo a le figliole, muòppeto porzì
« da la compassejone de no le bede' annegrecate co chille viecchiumme,
« conzertàjeno 'ntra de lloro duje de guasta' li matremmòneje ». E con-
sigliarono alle giovanette di fingersi l'una pazza e l'altra malata. Così il

matrimonio co' vecchi fu sospeso. Poi la vecchia Preziosa fa vestire Fonzo da medico e Micco da correttore di pazzi, ed essi fingono d'essere venuti da Napoli per curare le inferme. Dànno ricette, spiegano le malattie ecc. ecc. Ma di questi travestimenti non si servono che per temporeggiare ed impedire che i vecchi chiamino medici davvero, non per isciogliere la situazione. La sciolgono invece all' ultima scena, presentandosi ai vecchi con le ragazze a braccetto e dichiarandosi già mariti e mogli. Quelli dapprima s' arrabbiano; ma poi si rassegnano, ed anzi finiscono per far festa.

Fra un atto e l' altro della commedia, si rappresentarono degl' intermezzi. Essi sentono troppo di posticcio, ed il prelodato dottore Luccio Paccone ce ne dice la ragione: « Te dico porzì ca nce vedarraje int' a « sta commeddeja na parte soperchia, la quale se nc'è posta pe li com- « mannamienti de cierti personagge de ciappa, che ponno commannare, « che hanno avuto gusto de fa' vedere e sentire 'ncoppa a lo triato na « figliolella prenzepejante, che creo ca non t'aggia a despiacere. E perzò « se so' fatte no paro de 'ntramezzuole da lo stisso autore de la com- « meddeja e se so' puoste in museca da lo stisso Arefece nuosto (1) ». Questa giovinetta principiante era la Marianna Monti, che divenne poi celebre.

Non mi par bene di fermarmi più a lungo su queste commedie del Tullio, di genere propriamente buffo. Son sempre le stesse scene, più o meno differentemente intrecciate, più o meno mosse. Si sente la maniera, e i travestimenti son portati all' esagerazione; come pure li *gliuommari* si ingarbugliano maledettamente negli *Stravestimiente affortunati* (2), nella *Vecchia trammera* (3) e nella *Cilla* (4). Nelle *Pazzie d' ammo-*

(1) Nell' esemplare che io tengo presente, di proprietà dell'illustre Bartolommeo Capasso, c'è aggiunto manoscritto un terzo intermezzo dopo la XII scena pel terzo atto.

(2) Rappresentata a' Fiorentini il novembre 1722, con musica di Giampaolo di Domenico.

(3) Rappresentata al Teatro Nuovo il 1732, con musica di Antonio Orefice e Leonardo Leo.

(4) Il libretto è stampato a « Vineggia

re (1) e nello *Viecchio avaro* (2), apparisce troppo la stanchezza dell'autore: vi abbondano le scene oziose, e non vi è nulla di nuovo o di propriamente notevole. Solo nello *Viecchio avaro* c'è de osservare che la lingua che si parla non è tutto dialetto, ma qualche parte è in un italiano trapuntato di forme dialettali; cosa che il Tullio dice di aver fatto la prima volta già l'autunno scorso nella *Donna Vejolante*, libretto che non mi è riuscito di vedere.

Le commedie pastorali-eroiche del Tullio son due: *La festa de Bacco* (1722) e l'*Aracolo de Dejana* (1725). Sono dei sogni nel tempo delle favole e dei ruscelli di latte. Nella *Festa de Bacco* (3) ci si conduce nelle liete campagne fra Soccavo e Pianura, al tempo in cui erano popolate di ninfe, di pastori e di sacerdoti. È la stagione della vendemmia, si celebra una festa a Bacco. Vi conviene gente d' entrambi i villaggi, fra cui molte coppie d'amanti. La commedia regolarmente è posta in complicazioni d' amori, gelosie, rivalità, dichiarazioni, rifiuti, tradimenti. Si risente qua e là la *Rosa* del Cortese e le altre pastorali classiche, non mancando gli innamorati che si precipitano o vogliono precipitarsi dalle rupi, e quelli che si travestono coi panni dell' altro sesso. È tutto un tripudio amoroso; e vi si parla un dialetto tutto frizzi, sorrisi, maliziette, civetterie. Una vaga Soccavesina dice ad un amico, molto vezzosamente, come s' ha da spiegare la ritrosia di una sua compagna. Egli l' ascolta con molta edificazione e, quando ella ha finito, esclama:

per Gio. Prodotti », ma senza data. La musica è del dottor Michel'Agnolo Faggioli.

(1) Rappresentata a' Fiorentini la primavera del 1723, con musica di Cola Melfiche.

(2) Rappresentata a'Fiorentini nel carnevale del 1727, con musica di Giuseppe di Maio.

(3) *La festa de Bacco commeddeja de* COL'ANTUONO FERALINTISCO *posta 'n museca da lo qu. Leonardo Vinci. Da rappresentàrese a lo Triato nuovo a l'autunno dell'anno che corre 1732. Addedecata all'azzellentissimo segnore D. Loise Tommaso Raimunno conte d'Harrach, viciarrè e capitaneio cennerale 'n chisto regno de Napole. A Napoli MDCCXXXII. Con licenza de'Superiori.*

Rappresentata la prima volta ai Fiorentini l'autunno del 1722.

« *Mafrone* — Mm' haje dato proprio gusto;
Te vorria da' n' abbraccio: veccotillo!
Ca nce haje cuòveto justo.
Perna — Crejanza no tantillo!
Fegliù, n' abbraccio a mme? chesta è trestizeja!
Mafr. — Chiano; ched haje?
Per. — Ched haggio?
Mafr. — Ched è? senza malizeja,
Io te lo volea da' pe' beveraggio.
Per. — Vattenne, presentuso!..
Mafr. — Via mone....
Per. — Facce tuosto....
Mafr. — Ch' è stato?
Per. — Schefenzuso...
Mafr. — No cchiù; stammo a lo 'nuosto!
Aggio abburlato: ascota....
Per. — Lo 'buoje dicere cchiune?
Mafr. — Arrassosia!
Per. — Orsù, te la perdono pe' sta vota ».

(A. I, sc. XVII).

L' *Aracolo de Dejana* (1) è molto meno viva della *Festa de Bacco*. La tragicommedia intitolata *La Locinna* (1723) (2) è qualcosa di più

(1) *L'Aracolo de Dejana commeddeja boscareccia de* Col' Antuono Feralintisco, *da rappresentarese a lo Nuovo Triato de Monte Cravareio pe lo carnevale 1725. Posta 'n museca da lo segnore Checco Corradino. Addedecata a l'amenentissimo segnore lo seg. cardenale Mechele Federico d'Althann vecerrè, luocotenente e capitaneo cennerale 'n chisto regno de Napole. Napole, MDCCXXV. A spese de li 'mpressarie e se venneno a Toleto a la Lebraria de Parrino.*

(2) *La Locinna traggicommeddia de* Col'Antuono Feralintisco, *da rappresentarese a lo Triato de li Shiorentine 'nchisto autunno de ll' anno che corre 1723. Addedecata a l' azzellentissemo segnore lo segnore conte Carlo d' Althann degnissemo nepote de so' Amenenzeia lo segnore cardenale Mechele Federico d'Althann, Veciarrè, Luocotenente e Capetaneio cennerale 'nchisto Regno. A Napole, MDCCXXIII. A spese de lo 'mpressareio.*

ricco, più immaginoso, e più rettoricamente pastorale. L'autore non sa lui stesso che cosa abbia fatto. « Sta vota, scriv' egli nella prefazione, ammi-
« co lejetore, vedarraje n' ircociervo pe' parte de na commeddea, zzoè na
« schierchiaria 'nzertata a no cierto scherebizzo , che 'fanno na cosa a
« la nterlice , che non se sa si è carne o pesce , si è cucco o viento.
« Sentette lèjere l'autore lo livro de lo fammuso Jacovo Sannazzaro, che
« parla de li costumme, juoche e zeremonie de li pasture de chille tiempe
« de la Genteletate; chillo de lo cavaliero Titta Guarino, che 'facette lo
« *Pastore fido*; co ciert' autre cunte de chello che screvettero Vreggileio,
« ed autre auture de la maglia antica; e 'nnammoràtese 'nfi' all'uocchie
« de tanta belle cose , le venette 'n capo de fa' no marejolicio 'norato
« co' ghìrene pezzolejanno chello che le parette de pote' ghi' cchiù de
« mesciescia, pe nne stampa' no guazzabuglio a la pastoralesca manera,
« 'n lengua napoletana; e chisto è chillo che lejarraje ccà dinto , si te
« vuoje piglia' sto fastideio. 'Nconzierto co' l'autore nce avimmo fatte e
« nce facimmo cierte smascellate de riso, che non te dico niente, 'mpen-
« zanno ca s' ha da vede' pe' Napole lo cchiù redecoluso zaccagnino de
« lo munno, pocca, otra a le pezze, che l' autore è ghiuto grancejanno
« pe le fa lo vestito a quartiero, nce nn'ha puoste ciert'autre de le soje,
« che non se sa de qua' dejàschece de colore songo ! 'Nzomma io tengo
« pe' securo, c' ha d' ave' cchiù allucche, càuce e scòppole, che non pe-
« sa. Ma l' autore se nn' esce co no bellissemo sfarzetto, decenno : ora
« è ghiuta già la botta: o buono o tristo, lo fuoco se l' ha bisto: s' ha
« da vede' si è pòrvera o farina. Quanno maje àutro , dice isso , creo
« che pozza da' qua' po' de sfazejone a li pajesane nuoste la spezia no-
« va, si mbe' storta , che fuorze non se sarrà 'ntesa maje 'nchisto 'de-
« jomma. Lo cielo te la manna bona, le responniett' io ; e chiudèttemo
« lo trascurzo ».

In verità , la innovazione del Tullio non è poi tale da meritare tutto questo fracasso. Oh che, nel genere pastorale forse non avevamo la *Rosa* del Cortese? In fondo in fondo la novità tulliana non consiste se non in quel titolo di tragicomedia !

La pastorella Locinna ha due amanti, dei quali, regolarmente, ne riama uno solo. Le selve, dove avviene l' azione, furono infestate da un lupo, che produsse gran danni. In nessun modo era possibile ammazzarlo; e per entusiasmare i giovani all'impresa, per premio, a chi uccidesse la bestia, fu messa la mano della bella Locinna. Figuratevi i due amanti da che ardore furono invasi per la caccia al lupo! Ed — era da aspettarselo! — il fortunato fu *Serpillo*, il non riamato! Ha la corona d' alloro, gli applausi, i ringraziamenti; ma, quando fu ad avere la sospirata mano, Locinna gli voltò le spalle. Nè valsero le preghiere dei pastori per rimuoverla dal suo rifiuto. Non si potette concludere altro se non farle giurare, per la Dea protettrice del bosco, che sarebbe andata in moglie al vincitore di una sfida nel canto. Serpillo ed *Armillo*, che così si chiamava l'amante corrisposto, cantarono. Armillo valeva dippiù, ma nella sfida Serpillo si mostrò più valente, tanto era forte la sua passione! Locinna non volle però neanche ora mantenere la promessa. Ma la crudele adesso c' era obbligata da una legge boschereccia; e se non vuole starci, deve morire.— E muoio! risponde la giovanetta. — I pastori intanto vedevano segni soprannaturali: un toro volato in aria, ed una capra ed un castrone che, invece di bruciare, s' avevan fatto un minuetto sul fuoco, e ne eran saltati via senza avere arso nemmeno un pelo! Credettero che fossero segni della vendetta della Dea per lo spergiuro di Locinna, e s'affrettarono ad immolargliela. Le allacciano i polsi e processionalmente la conducono al rogo. I due amanti offrono sè stessi per calmare l' ira della Dea. Si tira a sorte chi dei tre debba morire, ed anche la sorte vuole che la vittima sia lei. S' accende la pira. Ma — oh portento! — la Dea apre la bocca marmorea, ed esclama: Ferma!

« Tanta signe c' haje viste,
Ll' haje avute pe triste e non so' triste.
Lo fàuzo joramiento
Ha scanzato n' arrore:
So' Serpillo e Locinna frate e sore »!

Patatràcchete! I matrimoni son belli e conchiusi; e la tragedia, ch'era imminente, sfuma in un' allegra baldoria.

Il Tullio scrisse ancora due libretti di genere eroico-borghese. A lui, come ci fa sapere Salvatore Toro, impresario de'Fiorentini in quel tempo, si deve il merito, se pure è merito, d' avere scritta pel primo una commedia per musica in lingua italiana comune. « In altra foggia » — dice egli, dedicando il *Gemino amore* al conte Werrico di Daun — « compa-
« jono in questo anno le commedie nel picciolo teatro de' Fiorentini.
« Sono esse passate dall' idioma napoletano al toscano, non già con
« azioni eroiche e regali, ma con successi domestici e familiari, nei
« quali fra i personaggi sodi e ridicoli si spera che riesca egualmente
« piacevole e la sodezza e la lepidezza ».

Innanzi a questi libretti, il Tullio ha messo il suo nome chiaro e tondo, senza anagramma, forse perchè li credette molto più meritevoli che non quelli scritti in dialetto. Ma, purtroppo, non sono tali! Il Tullio soffriva del male comune a tutti i nostri scrittori popolari, i quali solo allora credono di far cose degne di lode, quando scrivono nella lingua cristallizzata, appresa a scuola. E come riesce buffa questa povera gente quando si atteggia ad eroe melodrammatico, quando, per parlar bene, sproposita, per commuovere ed entusiasmare, mette in mezzo pistole e duelli e briganti, amanti furibondi o languidi o bislacchi e dame eroiche e scipite!

Il Gemino amore (1) e *Il trionfo dell' Onore* (2) furono tuttaddue rap-

(1) *Il Gemino Amore commedia da rappresentarsi nel teatro de' Fiorentini in quest' autunno dell'anno corrente 1718, di* Francesco Antonio Tullio, *posta in musica dal signor Antonio Orefici. Consegrata all' eccellentissimo signor Conte Wirrico di Daun, principe di Teano, Vice Re e Capitan Generale in questo regno di Napoli, ecc. In Benevento, MDCCXVIII; a spese dell' appaltatore; e si vendono alla Libraria del Parrino a strada Toledo. Con licenza de' Superiori.*

(2) *Il trionfo dell' onore commedia di* Francesco Antonio Tullio, *posta in musica dal cavaliere signor Alessandro Scarlatti maestro della real Cappella di Napoli. Da rappresentarsi nel teatro de' Fiorentini in quest'anno 1718. Consecrata all' illustriss. ed eccell. signora la signora Barbara d' Erbestein, contessa di Daun,*

presentate a' Fiorentini nel 1718. Nella prima scena della prima commedia si sente « battimento di spade di dentro e poi vien fuori *Lavinia* in abito « da viaggio, fuggendo, timida e spaventata; ed intanto siegue il bat- « timento delle spade ». Lavinia incomincia a dire:

« Cielo! soccorso, aita!
Lassa! chi mi conforta? »

Flavio grida di dentro: « Vi costerà la vita! » e Corbolo anche di dentro: « Vi sbudello, canaglia! » Lavinia siede sopr' una pietra, esclamando: « O Dio! son morta » — Esce Corbolo « con spada nuda in mano » e più tardi Flavio « in abito da viaggio con spada nuda in mano, ferito nel braccio sinistro ». Lavinia « gli fascia la ferita con un nastro che si toglie dal petto » e Flavio dice:

« Tocca da quella mano,
Si fa la piaga mia bella e gradita »!

— Ohimè quante ferite! Che lividor, che sangue! —

Basterà questo saggio della prima commedia; della seconda riporterò una scenetta comica. La servetta Rosina è un bel tocco di ragazza, destinata dalla sua padrona a portare un'ambasciata d'amore al mercatante Flamminio.

« *Fl.* — Oh! mia Rosina,
Belle guance di rose!
Ros. — Via, chè vi ho da parlar.
Fl. — Si, mia carina.
Ros. — E sempre queste cose!
Voi mi scandalizzate.
Fl. — Ah no, mia bella,
Di zucchero e cannella,
Ch' io......

Principessa di Teano e Viceregina nel Regno di Napoli. In Benevento, MDCCXVIII. A spese dell' appaltatore; e si vendono alla Libraria del Parrino a strada Toledo. Con licenza de' Superiori.

Ros. — Quante parole!
Fl. — Che io per te, mio bene,
Già me ne vado in acqua di viole.
Ros. — Eh via! chè non conviene!
La padrona vi manda
Cento mila saluti.....
Fl. — Eh! stiamo a noi;
Lascia questo da banda.
Ros. — Eh! che burlate voi?
Fl. — No, dolce mio diletto....
Ros. — Questo è contro il dovere.....
Fl. — No, giglio mio fiorito,
Chè per te nel mio petto
Ho le viscere cotte anzi biscotte...... »

Ma prima d' entrare a discorrere degli altri librettisti, debbo fare ancora una nota bibliografica sul Tullio. Il Napoli-Signorelli, fra le sole quattro commedie che conosce di questo autore, conta per prima *Le fenziune abbentorate* del 1710. Ora a me, per quante ricerche abbia fatte, non è riuscito di rinvenirla. Ho avuto bensì presente un libretto intitolato: *Li stravestimiente affortunate* (1). I titoli paiono sinonimi, e non è improbabile che il Napoli-Signorelli abbia citato a memoria, e inventato il sinonimo; tantoppiù che c' è un libretto del Trinchera del 1745 appunto col titolo di *Le fenziune abbentorate*. Sennonchè rimane sempre la differenza delle date, essendo *Li stravestimiente* del 1722. Ma, a farlo apposta, anche su questo c' è da arzigogolare, perchè proprio nelle date delli *Stravestimiente* c' è corso un errore tipografico. Una volta si dice: « Da rappresentàrese a lo Triato de li Shiorentine 'n chisto mese

(1) *Li stravestimiente affortunate, commeddeja pe museca de* COL' ANTUONO FERALINTISCO, *da rappresentàrese a lo Triato de li Shiorentine 'nchisto mese de Noviembro 1722. Addedecata a so' Amenènzeia l'Amenentissemo segnore Cardenale Mechele Federico de li conte d' Altann, Veciarrè e capetaneio cennerale 'n chisto Regno de Napole, MDCCXII*(sic). *E se danno da Recciardo a Fontana Medina.* — La musica è di Giampaolo di Domenico.

« de noviembro 1722 », e più sotto: « A Napole MDCCXII ». Veramente, in nessuna delle due, c'è indicato l'anno 1710, dato dal Napoli-Signorelli; ma, nella prefazione al libretto, si dice che la commedia era stata fatta da tre anni, ed anche la musica, ma che non si era potuta fino allora rappresentare, per una certa picca del poeta. Sicchè da un 1712 si potrebbe rimontare indietro a un 1709 o 1710! Checchè ne sia, noto che la vera data degli *Stravestimiente affortunate* è quella del 1722. Il poeta dice al lettore: « No la trovarraje co chella stretta obbrecazione de « desenenzeie a lo recetativo, comm'è sòleto de scrivere l'autore; e chesto « saje pecchè? Mo' te lo dico io: pecchè isso s'avea puosto 'n chiocca « de no nne fare cchiù, e ll'avea neàto ad àutre; perzò screvette de sta « manera, co lo penziero de fa' a bedere ca nn'era cosa soja ». Il che vuol significare che il Tullio di commedie già ne aveva fatte molte, anzi che n'era seccato: ciò che non poteva essere nel 1709, quando non si sa se egli avesse ancora cominciato a scriverne. E se volessimo ammettere per vera la data del 1712, poichè in quell'anno il poeta fece proponimento di non farne più, come riusciremmo a spiegarcene tutta la produzione posteriore? Eppoi, financo tipograficamente, è molto più facile che dal numero in cifre romane MDCCXXII sia caduto un X, che sfuggito al correttore un 22 invece di un 12!

III. Aniello Piscopo.

Di questo poeta io non conosco se non tre sole commedie, e forse ei non ne fece dippiù. Sono: *Lo 'mbruoglio d'ammore*, rappresentata con musica di Michele Falco nel teatro dei Fiorentini il 1717; *Lo cecato fàuzo*, data la prima volta ai Fiorentini la primavera del 1719, con musica di Leonardo Vinci, e ripetuta di poi allo stesso teatro nel 1727 con nuova musica di Anastasio Orefice; e *La Lisa pontegliosa*, rappresentata anche ai Fiorentini, con musica di Giampaolo de Domenico, l'inverno del 1719.

Lo 'mbruoglio d' ammore (1) risente troppo della maniera contemporanea. — *Luccio*, bambino, fu rapito dai Turchi, ed indi venne nelle mani d'un capitano di mare di Vietri; il quale poi, morendo, lo fece suo erede. Padrone di sè, già giovanotto, partì per Napoli, e capitò ad abitare proprio vicino alla casa paterna, e s' innamorò della propria sorella. Ne nasce un po' d' intreccio, che svanisce poi in una ricognizione. — Fra gli attori c' è il servo mangione, e il tipo del vecchio avaro, « *lo viecchio allesenuto* ». Questi vorrebbe aprire la bottega a mezzanotte, perchè,

« Si qua' parrella vene
Pe' treccalle d' aulive o peparuole,
Quanno trova serrato
Non passa 'nnante, e perdo 'sta facenna? »

Non si fa spazzolare il mantello, per non farne sciupare il pelo; ma, per sua disgrazia, ci ha una figlia da maritare e da dotare..... se non troverà chi la pigli per niente!

Ma lavoro molto più importante è *Lo cecato fàuzo* (2). Ivi il Piscopo mette in atto il suo precetto: « ca si be' la commeddia sia fatta pe' « spassatiempo, nce ha da 'mpara' carcosa de buone costumme, ca si « no è na cocozza pazza, che pare grossa da fora e ddinto non 'nc' è « niente ».

Siamo in una delle campagne presso Napoli. La giovane *Limpia* ha la sventura d' avere un marito vecchio, brutto, sordido, gelosissimo, che essa non ama; ed invece sente amore per un giovane suo coetaneo chia-

(1) *Lo 'mbruoglio d'ammore, commeddia d'* Aniello Piscopo, *posta 'n museca da Michele Farco. Addedecata a So' 'zzellenza lo segnore conte Werrico de Daun prencepe de Tiano ecc. Vecerrè e Capetaneio gennerale de sta cetà e regno de Napole. Da rappresentàrese à lo triato de li Sciorentine 'n chist' anno 1717. A Velletri, 1717. Co llecienzeia de li Superiure. Se venne sotto la 'nfermaria de S. M. la Nova, e à la Fontana Medina.*

(2) *Lo Cecato fàuzo, commeddia 'mmùseca, da rappresentàrese a lo Teatro de li Sciorentine sta primmavera dell' anno 1719. Addedecata a la llostriss. ed azzellentiss. segnora Barbara d' Erbenstein, contessa de Daun, prencepessa de Tiano, e Bece-Regina de sto Regno de Napole. Velletri 1719. Con lic. dei Sup. Si vende da Francesco Ricciardi a Fontana Medina.*— La musica è di Leonardo Vinci.

mato *Ciullo*. Questi la riama; ma ella si mostra sorda alle dichiarazioni di lui. Il vecchio marito, che ha nome *Velardino*, per vedere quali ribalderie facciano in casa *Limpia* e la figlia *Martella*, natagli da una prima moglie, si finge cieco. Sempre sospettoso, se appura che esse vogliano andare all' orto, subito ne manda a sbarrare la porta; se le sente parlare, suppone tradimenti !— La Martella faceva all' amore con *Micco*, giovanotto del vicinato. Gira gira, e costui era sempre attorno alla casa della bella, che si faceva trovare alla finestra. Ma Velardino faceva subito a chiamarla, magari perchè andasse al cellajo a prendergli del vino. Martella, brontolando, s' avvia ; e Micco, sulla punta dei piedi, fa per seguirvela. Ma il vecchio, mostrando di accorgersi solo allora della sua presenza, gli domanda di qualche cosa insignificante: tanto che Martella torni ! Allora non vuol più bere: glien' è passata la voglia ! — Micco gli offre un po' di caccia, e intanto, con l' altra mano, tenta di porgere alla sua bella un *toccato* (acconciatura del capo) ; ma Velardino, ricusando il dono, tira una bastonata sul braccio steso da Micco per dare il toccato. E al grido doloroso di lui, risponde scusandosi che non ci vede !

In mezzo però a queste scene di gelosia, si svolge un idillio. La giornata è splendida e i nostri campi ridono al sole. Sotto il pergolato, la lavandaja *Vastolla* lava e canta la sua voluttuosa canzone. La sente il suo damo, *Mucchio*, e le si avvicina.

« *Vastolla* — Mucchio, vattenne mo', làsseme ire.
Mucchio — Vattenne ? e addo' vogl' ire ?
Vòtate ccane, cianciosella mia,
Ca te tengo stepata
Na cosella de genio, che nce haje gusto.
V. — Dimme ched è ?
M. — Na bella ziarella.
V. — Na ziarella, ne' ? ddov'è ? dammella.
M. — 'Ente pressa che puorte !
E comme attacche a ccurto !

V. — Tu saje comme songh' io, so' pressarola,
Ca mamma mia de botta me jettaje.
M. — E a mene sette juorne nce stentaje.
. . . .
M. — La vuoje? di' na canzona.
V. — Co cchi ll' haje?
Chi me sente cantare de matino
O dice che so' pazza o stonco a bbino.
M. — E tu mo' no la vuoje?
V. — E che me 'mporta?
M. — Te la voglio mostra': te' videtella!
Tie' mente comm' è bella!
V. — Dammella, core mio, si mme vuo' bene.
M. — Me dice la canzona?
V. — Te la dico.
M. — Accommenza.
V. — Qua' vuoje?
M. — Lo *palummo*
V. — Mannà li vische tuoje!
Lo palummo che bbace 'nnammore,
Stace attuorno a la palommella,
L' accarezza, la cianciolejа,
Roccoleja,
E face crù crù!
M. — O che gusto che sente sto core!
Bene mio, carella carella,
Musso d' oro, faccella d' argiento,
Che contiento
Me daje mo' tu!
V. — La palomma che sente sto canto
Quanto quanto
S' allegra e se preja,

Non se parte, e chill' attornèja
Po' s'accova e le sbatte l'ascella...
M. — E che fanno ?
V. — Sta zitto, no' cchiù.
Mannaggia, vene mamma !
M. — Allippa allippa !
V. — Damme la ziarella.
M. — Te la dò n' âta vota, faccia bella ».

Ritorna in iscena Limpia , la povera giovanetta malmaritata. Incontra a quattr' occhi il marito, e gli si presenta risoluta:

« *Limpia* — Mo' simmo sule, làssame sfogare
Sta crepantiglia ch' haggio:
È bita chesta che se po' ddurare ?
Velardino — Che cosa ? ch' è ssa vita ? face ll' uva ?
L. — Comme ? te pare niente
Tratta' de sta manera
Na povera mogliera ?
Si m' havisse pigliata a quarche lluoco,
Che non lo ddico, ma tu già me 'ntienne,
Che farrisse de cchiù ? Tu be' lo saje
Comme prezzo l' annore.
V. — Che pe chesso ?. . . . . . .
L. — Siente ccà, Velardino,
Sibbe' non haggio mamma patre e frate,
Nc' è lo Cielo pe mmene.
V. — Nce sta pe tutte.
L. — E si nce sta pe tutte, pecchè faje
Chello che non se deve e non commene ?
V. — 'Nsomma che buo' da me ? valla scompenno.
L. — Che bboglio ? 'n di' parole la fenesco:
Jammoncenne da ccà, o nfra di' juorne
Da dint' a la cesterna tu mme piglie,

E fenimmo ste bbaje e ste schiattiglie.
V. — Addo' vogl' ire, di' ? tu vuo' che mmora
Dint' a lla Vecaria pe lo pesone ?
L. — Pìgliate ll' oro mio, piglia li panne,
Pìgliate sti capille, vinne e paga,
Ascimmo da sta casa e da sto 'nfierno
Voglio mori' pezzente e sta' cojeta !
Velardino, no' cchiù, ca cchiù non pozzo
Sopporta' tanta guaje !
Vi' ca m' accido e tanno scomparraje!
V. — De chesso se ne parla n' âta vota ».

E la manda via. Ma, rimasto solo, si sente uno scompiglio nel cuore. Vorrebbe fare, dire; chiama il garzone , lo rimanda via ; si crede divenuto matto.

Ma ecco, a rinfrancarci di queste malinconie , ricomparire al lavatoio la vezzosa Vastolla. Canta ancora, e Mucchio, che la sente, risponde alla sua canzone. Lei, sdegnata ch' egli era ancora lì, va per entrare in casa; ma, sulla soglia, dà un grido:

« *Vast.* — O mamma mia ! ch' è chesto ?
Mucchio — Ched è stato ?
V. — Maramene ! haggio visto na cosa. . .
M. — Curre ccane, ca chist' è mammone !
V. — None none
È na cosa tantillo,
Pare justo no sorecillo,
E lo sento ca face zio-zì.
M. — Nenna bella, cianciosa cianciosa,
Non havere appaura, no no;
Jammo dinto !
V. — Si' pazzo tu mo' !
M. — Lo secuto e lo faccio foi'.
V. — Che le faje ?

M. — Tòrnam' a fa'
Comm' ha fatto.
V. — Ha fatto zio-zì.
M. — Ed io faccio miao-miò ».

Entra in questo la madre di Vastolla e dà col manico della granata sul braccio del giovane, esclamando:

« — E io faccio miaò-mià!
M. — Ah becchia 'mmalorata,
Che manna' ll' arma de chi t' ha fegliata!
Grannizia — E be', te pare buono, scirpia scirpia,
Schefenzosa, presentosa,
A pazzia' co ll' uòmmene? mmardetta!
V. — Chi pazziava, chi? haggio sentuto
No sorecillo.
G. — Addo'?
V. — Sott' a la cascia.
Uh mamma che paura c' haggio havuta!
Oh maramene! n' âta vota, siente!
G. — Lo sorecillo nè? madamma Tròccola,
Tu vuo' lo sorecione, ca sì zòccola! »

Intanto, per quanto maggiori erano le sevizie che Velardino usava verso la moglie, per tanto s'accresceva per lei l'amore di Ciullo. La scongiura a voler disfarsi di quell'uomo brutale, ad amar lui che l' adora; ma Limpia gli impone di star zitto e di non accrescerle il dolore. Micco, d' altra parte, propone a Martella la fuga; ma lei si rifiuta. Intanto, irrompe furiosamente sulla scena Velardino, sbendato, cogli occhi fuori dell'orbita, e comincia a menare a tondo un bastone di cui s'era armato. Corre gente e riesce a frenare quello sciagurato, ed a rinserrarlo in un pianterreno. Vanno a chiamare i birri; ma non ne trovano neppure uno. Velardino si finge ammansito, e domanda di essere aperto; e quella gente, dopo di avere spiato pel buco della serratura e di avergli parlato, crede bene di rimetterlo in libertà. Ma, appena fuori, ghignando, ei corre a pi-

gliare un fucile, e torna così armato a rinchiudersi nel pianterreno. — Un lampo annunzia la catastrofe: Ciullo fa domandare a Limpia se abbia parenti e dove, perchè possano venire a soccorrerla in tale brutta congiuntura.

Quella povera giovane traversa la scena con in mano un veleno ed un nastro, ultimo ricordo della mamma, lasciatole per riconoscere un fratello smarrito. Ha pensato di avvelenarsi; ma non ne ha il coraggio, e cade svenuta. Tutti quelli che sopravvengono la credono morta; e pallido, anelante, giunge Velardino, accusandosi reo della morte di quella infelice: ne ha udito il soliloquio, ha riconosciuto il suo errore! Ciullo guarda il nastro che Limpia ha fra mani, e, sorpreso, divien certo che quella donna era la sorella ch' egli aveva per tanto tempo cercata. Per le cure degli astanti, Limpia ritorna in sentimenti. E così son lieti tutti: Ciullo sposa Martella; e Micco, abbandonato da questa ingrata, trova aperte le braccia della sorridente Vastolla, bruna d'occhi e di capelli.

Gli applausi, che ricevette questa commedia, dovettero essere uguali ai biasimi. Nè bisogna cercare di spiegarseli osservando la differenza abbastanza notevole che corre fra questa e le altre commedie contemporanee; perchè quei biasimi non provvennero se non da invidia spudorata. Nella prefazione alla *Lisa pontegliosa*, rappresentata poco dopo e di cui or ora ci dobbiamo occupare, il nostro poeta scrisse: « Chello che te voglio « sopprecare è chesto, c'a sta terza fatechella mia me facce chelle grazie « che mme faciste all' àute ddoje, a lo *Mbruoglio d' Ammore* e a lo « *Cecato fàuzo*, c' a ddespietto de la 'mmidia l' abbracciaste e le facì- « ste carizze a ttùmmolo pe cortesia toja; e sta vòta propio n' haggio « cchiù abbesuogno, pecchè non penso de responnere a chillo che s'è « apparecchiato de forfecejàreme lo ferrajuolo; pecchè 'nch' isso saparrà « ca io scrivo e stampo, sùbbeto jarrà a fa' quarera, comm' ha fatto pe « lo *Cecato fàuzo*, ed io nce perdo la fatica e li denare: chesto sì, ca « cresco de repotazione! » Ed innanzi alla stessa *Lisa* ci sono due sonetti sullo stesso argomento:

« *L' Autore a la commedia soja quanno la stampaie*

SONETTO.

Va' jesce, figlia mia, n' ave' a ppaura
Ca tata vene appriesso retomano;
E quanno sta co' ttico, staje secura,
Ca 'mpaccio non te dà quarche pacchiano.
Che cos' haje? non tremma' pe la sciaùra
Dell' àute sore toje, ca jette 'mmano
La botta che le dije na creatura,
Che nce lassaje le bbrache e lo tabbano.
Co ttico no lo fa lo bellammore,
Ca, si starnute, *fuje e fa quarera*,
O si lo ffa, se fa no bell' annore!
Penz' a lo mutto che deciette ajersera:
Rota scassata sempe fa rommore,
E no sciore non fa mai primmavera! »

« *A la 'Mmidia*

SONETTO

Che nge haje co mmico, o 'Mmidia mmardetta,
C' a bboglia toja me vinne e m' arrecatte?
Pe mme rompere 'n cuollo li piatte
Sempe me staje co ll' uocchie a la veletta?
Non pozzo fa' no vierzo che no schiatte
O no mme facce arreto la cevetta;
E scumpe, no cchiù mo', va t' arrecetta,
No mme ne curo si me piglie a patte.

Vuo' che non parla cchiù? mo' mme sto zitto;
Vuo' che no' scrivo? te' la penna è rotta.
E te mantenco quanto t' aggio ditto.
Ma, pe sta vôta, non nghi' 'n coppa e sotta,
Famme passare sta commeddia schitto,
E po', si vuo' schiattare, abbotta e sbotta ».

Il benemerito editore napolitano, Giuseppe Maria Porcelli, ristampò, il 1788, nel XXII volume della *Collezione de' poemi in dialetto napolitano*, un libello in versi contro le commedie del Piscopo, col titolo: « *La Violejeda spartuta 'ntra buffe e bbernacchie pe chi se l'ha mmeretate, soniette de chi è ammico de lo ghiusto* ». La prima edizione pare che sia anteriore al 1730 (1). Sono centodue sonetti infamatorj, scritti con la schiuma sulle labbra da quattro malevoli, che si nascondono sotto i pseudonimi di *Cicco, Tonno, Cola,* e *Mase* (2).

La ragione del titolo m' è ignota. Parrebbe, a prima giunta, come parve al Galiani, che il libro prendesse il nome da quegli contro cui fu scritto, e che quindi in questo caso si trattasse di un Viola. Nel teatro buffo napolitano, e in questo stesso torno di tempo, vedremo che c'è stato un Viola, anagramma di Oliva; ma questi ci ha poco da vedere, perchè nella *Violejeda* si biasimano i due lavori del Piscopo da noi esaminati, e non quelli dell' Oliva. Si potrebbe però supporre che Viola fosse stato fra' principali accusatori, e potrebbe avere il pseudonimo di *Cicco*, perchè il nome dell' Oliva è appunto Francesco. In questo libello, si parla dello *Mbruoglio de li nomme* e del *Cecato fàuzo;* e, non accennandosi alla *Lisa*, rappresentata alquanti mesi dopo del *Cecato fàuzo*, se ne può dedurre che la *Violejeda* sia stata composta nello stesso anno 1719. Nel *Buffo* VI si dice:

« È bero ca st' arcàseno, sto ciuòto
Facette cierto '*Mbruoglio* st' anno arreto,

(1) *Del Dialetto napolitano*. Napoli, Mazzola-Vocola, 1779. Pag. 175.

(2) V. Buffo I, VIII, XLIII.

E se vedde ca isso era poveto
Justo comm' io pozz' essere pedòto ».

E nel *Vernacchio* XVII:

« Facette na commeddeja sto pastore
Pe lo triato de li Sciorentine,
Fuje lo titolo sujo: *'Mbruoglio d' ammore*,
Ma 'mbruoglio che 'mbrogliava le stentine.
'Mbrogliaje sto 'mbruoglio lo conzertatore,
Ca 'mbruoglio era 'n principio, 'mmiezo, e 'nfine;
'Mbruoglio ch' ogne 'n parola avea n' arrore,
'Mbruoglio perchè li vierze erano ancine ».

E del *Cecato fàuzo* è detto nel *Vernacchio* XIX:

« Venimmoncenne a lo *Cecato fàuzo*.
Mmalora! che lo leja chi sa lèjere,
E bea si sto mammuoccio se pò rrejere,
Si ad ogne ppasso ha da peglia' no sbàuzo.
Se vea si co rragione io te lo 'ncàuzo
Decenno ca fa ll' uommene sorrèjere,
Chiammanno pazzo chi lo vo' protèjere,
Si è stuorto, brutto e ba 'ncaruso e scàuzo.
Oh quanto vorria di' 'n coppa a sto strùppejo;
Ma otra ca lo bede chi n' è tàmmaro,
N' ammico nce ha ccosuto a filo duppejo ».

Donde sembra che anche altri avesse sparlato del nostro poeta. Dal *Vernacchio* XXV poi fino al L, non si fa che mettere in ridicolo un amore, vero o finto che sia, del poeta con una cantante. In generale però questo libello manca di spirito, e laddove vorrebbe riuscire atroce e sarcastico, riesce invece sparlatore melenso ed invido.

L' ultimo lavoro del Piscopo, almeno dei tre a me noti, è la *Lisa Pontegliosa* (1719), favola pastorale (1). È la prima volta che questo genere fa capolino nell' Opera buffa, perchè le due commedie pastorali del Tullio sono posteriori. « Mente—dice il poeta nella prefazione—pen-
« sava de fa' st' 'auta joja, me carolejava lo cerviello pe trova' na cosa nova,
« azzò nge havisse cchiù gusto; e me venne pe la capo l'Arcadia, che
« sibbe' sia no pajese addove nàsceno l'àsene chiù gruosse (si è lo vero
« chello che dìceno), have havuta la sciorte d'essere 'norata da tutti li po-
« viete griece, latine, toscane, e d' autre naziune, che llà nce hanno 'nfinto
« tanta belle cose, e fra l' àute lo Sannazaro nuosto, che facette l'*Arca-*
« *dia*, lo Tasso che nce fece l'*Aminta*, lo Guarino che nce fece sguigliare
« lo *Pastor fido* e bà decenno. E accossì deceva io: si a lo pajese del-
« l' àsene nce hanno 'mmentate tanta belle fegliole graziose e pe 'nzi' li
« semmedeje, pecchè non pozzo io fègnere a qua' ssérva de Napole (addo'
« la letterùmmeca è lo quinto alimiento) na favola pastorale a llengua
« mia? chi mme lo ppò nega'? e addov' è sta prammàteca povèteca?
« E decenno accossì, pigliaje la penna, e facette 'sta commesechiamma
« a le ssirve de Marano, che so' le cchiù becino a Napole ».

Inutile ad aggiungere però, che tutto il merito di novità, che il Piscopo vuole attribuirsi, noi non glielo possiamo concedere, perchè fin dal 1621 Giulio Cesare Cortese aveva scritto la *Rosa*, *chelleta posellechesca*, in cui la scena è posta a Posilipo.

La commedia, al solito, rappresenta una vita non mai esistita, un mondo immaginario, tutto latte e miele, tutto belle ragazze e bei giovanotti, che fanno all'amore, e che non pensano ad altro; ma che, nel caso, saprebbero diruparsi, o, magari, tirar sassi su' rivali! E tutto vi è guardato colle lenti

(1) *Lisa pontegliosa, chèlleta pastorale pe' mmuseca. Da rappresentàrese a lo teatro de li Sciorentine sto vierno dell' anno 1719. Dedecata a S. A. 'Menentissema lo segnore Cardenale Worfango Aniballo de Schrattembach Prencepe e bescovo de Ormutz, Duca e prencepe de lo S. R. 'Mperio, etc. Vecerrè e Capitaneio generale de chisto regno de Napole. A Napole, MDCCXIX. Co lecienzia de li Superiure. Se venne da Francisco Ricciardo a Fontana Medina.*— La musica è di Giampaolo de Domenico.

del Tasso o del Guarino. « Haggio voluto fare — dice il Piscopo — ac-
« cossì liscio liscio 'sso 'ntrico sì pe ghi' appriesso a l' *Aminta* de lo
« Tasso, addove all' ùtemo non c' è scoprimiento de perzune, azzoè l'agni-
« zione, comme puro pecchè li ffàvole pastorale vonn'essere accossì schette
« schette, ca nce fanno meglio vede' la semplecetate pecoralesca ».

Questa commedia ha ben poco valore estetico, come in generale tutte quelle di soggetto pastorale, scritte in dialetto napolitano. Fa eccezione solo la *Rosa* del Cortese, scritta però nei primi anni del seicento; e nei tempi, di cui ci occupiamo, un poema in ottave, la *Mortella d'Orzolona* (1748) di Nunziante Pagano (1). Curioso! Eppure c' è tanta poesia sulle nostre colline! Riuscirebbe un bello studio ed interessante quello sul sentimento idillico nella letteratura napolitana. Queste commedie pastorali per musica, nonostante il poco valore, ad ogni modo mostrano le tracce di una tradizione idillica non interrotta. L' *Aminta* ed il *Pastor fido*, appena composti, furono considerati come prototipi indiscutibili; e, l'abbiamo visto, tutti li ebbero avanti come modelli. Ma pure, qua e là, guizza qualche cosa di propriamente napolitano: come provocantemente sorride dal lavatoio, sotto il pergolato, colle maniche rimboccate, la *cianciosa* Vastolla!

In tutte le commedie esaminate di questi primi librettisti buffi: Mercotellis, Gianni, Tullio, Piscopo — c'è un colorito caratteristico che manca alle posteriori. Fra l' un attore e l'altro s' intravede la Napoli d' allora, la città viceregnale. Le strade sono strette e luride, con le botteghe brutte, rimpinzate di merci, su cui malinconicamente agonizza la lampaduccia d' olio, sospesa innanzi alla Vergine; e Madonne son dipinte alle cantonate, presso alle taverne, brulicanti di cenciosi e di briachi. Si sente per tutto un acre odor di marina, che nausea. In piazza gironzolano *vajasse*

(1) Cfr. M. Scherillo. *Una pagina della storia letteraria del dialetto napolitano, Nunziante Pagano.* Nel *Giorn. Napol. di filos. e lettere*, vol. VIII, fasc. III (dicembre 1878) — E *Idillii napolitani*: I. *Mortella;* II. *Vastolla;* nell'*Illustrazione italiana*, Anno IX, n.° 27e 31.

e soldati spagnuoli e sgualdrine, in gonnelline corte, e birri; e i marinai e i *cafoni* pipano accanto alle loro *sporte*, fra un vociare continuo, stridulo. Il mercante armeno ed il raguseo spacciano, fra un crocchio di gente varia, le loro rarità, declamando in un linguaggio tutto proprio, a terminazioni infinitive. Passa a cavallo, col cappello piumato e con lungo spadone, il signorotto spagnuolo, dall' aria cretina e burbanzosa; e i *guappi* gli fanno largo. E in un canto, Pulcinella, Matamoros, Coviello, Colombina, Zeza improvvisano la loro farza, ed hanno il motto pungente anche pel signorotto che passa. Il popolo ride e batte le mani! Nel giorno seguente si trovan tutti alla festa, fuori la città, sul Ponte della Maddalena; ovvero sulla piazza del Mercato, all'assalto simulato dato dai napolitani, camuffati da turchi, a' cristiani rinchiusi in un castelletto di legno. E la sera c' è serenate e alterchi e botte di coltello, o la fuga di qualche *nenna*. Spesso di notte comparisce una fiamma sinistra sulle torri sparse sul littorale o anche su quelle del vicinissimo Soccavo. I contadini si mettono in iscompiglio, s' armano, vanno per rinchiudersi nella torre; ma, a mezza strada, son sopraffatti dai Turchi, fatti schiavi, e le loro cose depredate! E non passano molti giorni che S. A. il Vicerè domanda alle famiglie superstiti un *donativo regio*.

L' opera buffa, nata essenzialmente popolare, come contrapposta all'opera seria, ch'era sorta invece in grembo all'Arcadia, con queste scene fotografate dalla vita napolitana contemporanea, si opponeva vigorosamente al bisticciare ridicolo dei successori di Perrucci e Stampiglia e dei coetanei di Apostolo Zeno. Le commedie del Mercotellis e del Tullio forse non sono creazioni completamente organiche, mancano spesso di nesso; ma più che essere anemiche, traspirano un rigoglio di vita, che nel melodramma era follia sperare. Agli eroi greci e romani sono sostituiti i napolitani del borgo di Loreto o di Taverna Penta, che non pigliano per nulla la posa eroica, che non sdilinquiscono arcadicamente. E la musica, forse, come il dialetto che si mette loro in bocca, doveva essere anch' essa senza fronzoli o rococò, schietta, melodica, non artefatta. Il motivetto della canzone popolare vi si doveva far sentire ogni

tanto, come ne è prova sicura il trovare riportate dal poeta tali quali le parole delle canzoni.

I nomi di quei maestri, quasi tutti, ci riescono nuovi, come ci riescono nuovi i nomi dei cantanti e quelli dei poeti; forse non godevano le simpatie dell'aristocrazia napolitano-spagnuola, pusillanime e gonfia di boria e di sussiego. Le canzonette dialettali del Tullio o del Piscopo, rivestite da' motivetti dell'Orefice o del De Domenico, erano forse troppo volgari per meritare un sorriso rugiadoso da quei fantocci imparruccati. Ma l'arte borghese doveva trionfare loro malgrado, e completamente.

Dopo questo primo decennio però, corse il pericolo d'essere abbandonata: era sorto sull'orizzonte un astro radioso, e tutti gli occhi si rivolgevano a lui. Marianna Benti-Bulgarelli, la Romanina, la più celebre cantante del suo tempo, aveva ospitato nella sua casa a Napoli un giovanotto romano, già allievo del rude ma vigoroso critico e giureconsulto Gravina, e gli aveva fatto scrivere un melodramma, la *Didone abbandonata*. Fu rappresentato la prima volta al San Bartolomeo, con musica di Domenico Sarro, nel carnevale 1724, e ne furono esecutori la Bulgarelli e Niccolino. Parve un portento! Ormai le sorti del teatro musicale non erano affidate che al Metastasio, ed egli occupò il campo da dominatore. Furon metastasiani tutti: poeti, maestri, cantanti e spettatori.

L'Opera buffa risentì anch'essa l'influenza metastasiana; e, per imitarlo, decadde. Il periodo di decadimento è specialmente notevole negli anni che trascorrono dal 1724 al 1730.

CAPITOLO QUINTO

Ancora del primo periodo dell'Opera buffa.
(1709-1730)

Gl' intermezzi alla *Didone.* — Influenza dannosa del Metastasio. — Bernardo Saddumene. — *Li zite 'n galera.* — *Lo simmele.* — *La vecchia sorda.* — *La Carlotta.* — Un Satiro! — *Lo paglietta geluso.* — *La Baronessa.* — *La sorella amante.* — *L' Erminia.* — *La Rosmene.* — *La Rina.* — *Le zitelle de lo Vòmmaro.* — *La marina de Chiaja* e *Li marite a forza.* — Intermezzi: *La fantesca* e *La contadina.* — La critica di Pietro Napoli-Signorelli. — Carlo de Palma. — *La Ciulla.* — Francesco Oliva (Ciccio Viola). — *Lo castiello sacchejato.* — *La mpeca scoperta* e *La mbroglia scoperta.* — *L' ammore fedele.* — *Lo fùnnaco revotato.* — *Li duje figlie a no ventre.* — Il poemetto: *Napole accojetato.* — La traduzione dell' *Aminta.* — La *Grammatica della lingua napoletana.* — Il poemetto: *L'assedio di Parnaso.* — Un altro appunto sulla *Violejede.* — Tommaso Mariani. — Le sue commedie. — L'intermezzo: *La contadina astuta.*

Nel carnevale del 1724, al teatro San Bartolomeo, insieme col dramma *Didone abbandonatà*, furono rappresentati due intermezzi. Vi fu chi li credette lavoro dello stesso Metastasio, il ventiseenne poeta del dramma, e vi fu chi ne dubitò; ed alcuni degli editori delle opere del poeta romano li pubblicarono dopo la *Didone*, altri li scartarono, come opera indegna del celebre autore. Fra quelli che li trasandarono, furono i fratelli De Bonis, nell' edizione napolitana del 1784; e Saverio Mattei, critico più prosuntuoso che erudito e che si sbizzarriva nel parlare dell' antica musica degli Ebrei e dei Greci, riducendo i salmi davidici e le scene di Sofocle in recitativi ed ariette metastasiane, amico però del poeta cesareo e del Jommelli, il Mattei ne faceva colpa a D. Giuseppe Orlandi, direttore di quella edizione.

Dagli antichi editori, egli diceva, fra cui il Naso (1743), quegli in-

termezzi sono stati pubblicati col nome del poeta stesso della *Didone*. Dippiù, innanzi ad un primo volume dell' edizione napolitana del 1747, da lui posseduto, c'era una nota manoscritta del Consiglier D. Giovanni Pallante; il quale, parlando del Metastasio e della *Didone*, soggiungeva: « . . . compose le scene buffe; e la parte di Nibbio fece Gioacchino Cor-« rado, e Santa Marchesini la parte di Dorina » (1).

Gli argomenti però non sono davvero molto decisivi. A me non farebbe specie l'osservare come il Metastasio, oltre quegli intermezzi, non abbia scritto niente altro di genere comico: levato a cielo, adorato da' contemporanei, massime dalle dame, per quel voluttuoso abbandono erotico che spira dalla sua poesia, non farebbe meraviglia ch'egli avesse per tempo abbandonato il genere buffo, dove avrebbe avuto rivali non così di poco conto, come li aveva fra' viventi poeti di opera seria. Ma mi mettono invece in pensiero alcune frasi scorrette e contrarie quindi al candore ed alla nitidezza caratteristiche del poeta romano. « Ella è molto *obbligante* » dice Dorina, per « Ella è molto *cortese* »; e Nibbio: « Signora, il suo gran merito *Non sta soggetto a critica* »; e Dorina: « Ho una scena *agitata* » ; ecc. ecc. E nelle lettere, il Metastasio non accenna mai, nemmeno incidentalmente, a queste scene buffe, che pure sarebbero le uniche da lui composte!

Vi cantarono la Santa Marchesini (*Dorina*) e Gioacchino Corrado (*Nibbio*); ed anch' essi furono coperti di applausi, come quella stessa sera, nella rappresentazione del dramma, erano la Bulgarelli e Niccolino (Nicola Grimaldi). « Il Metastasio — dice Vernon Lee, che gli attribuisce quegl' intermezzi, senza dubitare punto della loro autenticità — non aveva un vero « ingegno comico, ma questi intermezzi sono abbastanza buffoneschi: ca-« ricature della stessa tragedia, cui essi dànno risalto, caricature delle « collere e delle debolezze di una regina come Didone, caricature di

(1) *Memorie per servire alla vita del Metastasio raccolte da* Saverio Mattei; pag. XLI e segg.; ed *Elogio del Jommelli* dello stesso Mattei, pag. LVII e segg. in *Opere del signor abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo*, vol. XIII. Napoli, fratelli de Bonis, MDCCLXXXIV.

« quelle stesse arie, con tremende similitudini nautiche, botaniche, me-
« teorologiche » (1).

L'argomento è molto semplice, ma anche molto curioso ed importante, per chi voglia conoscere la vita teatrale di quegli anni. Si tratta d'una cantante (*Dorina*), la quale è in faccende per la sua acconciatura e per dar gli ordini di rassettare la casa. Aspetta un impresario, venuto dalle isole Canarie a scritturare prime donne per un teatro fondato in quelle isole. Si mette poi alla spinetta, per provarsi qualche pezzo da potergli cantare:

« Questa è troppo difficile,
Questa è d'autore antico,
Senza tremuli, trilli e appoggiature,
Troppo contraria alla moderna scuola,
Che adorna di passaggi ogni parola ».

Sopraggiunge l'impresario, *Nibbio*; e, dopo un mondo di cerimonie, concludono il contratto. Ma Dorina presenta un'ultima questione:

« *Nibbio.* — Qual'è, signora?
Dor. — È questa:
Io la lingua non so di quel paese,
E non m'intenderanno.
Nib. — Eh non si prenda affanno!
Il libretto non deve esser capito;
Il gusto è ripulito,
E non si bada a questo:
Si canti bene, e non importi il resto.
Dor. — Nelle arie io son con lei,
Ma ne' recitativi è un'altra cosa.

(1) Vernon Lee — *Studies of the eighteenth century in Italy* — London, Satchell, 1880. Pag. 171-72. In questi giorni, è venuta fuori, edita dai Dumolard di Milano, una versione italiana di quest'importante monografia critica. Noto con piacere la buona intenzione degli editori, quantunque il fatto non vi abbia degnamente corrisposto; perchè la versione è pessima ed è stata fatta precedere da una pessima prefazione.

Nib. — Anzi in questi potrà
Cantar con quella lingua che le pare,
Chè allor, com' ella sa,
Per solito l'udienza ha da ciarlare ».

Poi Dorina, fattasi pregare e strapregare, consente a far sentire la sua voce; e Nibbio canta anche lui.

Nel secondo degl' intermezzi, comparisce Dorina vestita da teatro, che si bisticcia coi sarti e coi camerieri, per l'abito nuovo, che non le va bene; ed a Nibbio, che la prega di non inquietarsi, dirige quest' arietta:

« Recitar è una miseria
Parte buffa e parte seria.
Là s' inquieta un cicisbeo
Per un guanto o per un neo;
Qua dispiace a un delicato
Il vestito mal tagliato;
Uno dice: mi stordisce;
L' altro: quando la finisce?
E nel meglio, in un cantone
Decidendo un mio padrone
Si diverte a mormorar ».

L' impresario, non potendo quella sera assistere alla rappresentazione, prega la donna a fargli sentire una qualche scena. Essa, dopo d'essersi al solito fatta molto pregare, canta un recitativo. — E l' aria? — esclama Nibbio, vedendo ch' ella non va avanti.

« *Nib.* — Ma questo è un grand' errore;
Il poeta mi scusi, e dove mai
Si può trovare occasion più bella
Da mettere un' arietta
Con qualche farfalletta o navicella?
Dor. — Dopo una scena tragica
Vogliono certe stitiche persone

Che stia male una tal comparazione.
Nib. — No, no comparazione; in questo sito
Una similitudine bastava;
E sa quanto l'udienza rallegrava? »

Se gl' Intermezzi fossero davvero opera del Metastasio, egli, in questi versi, avrebbe fatta la caricatura a sè stesso, che nella medesima *Didone* aveva scritto la celebre aria di similitudine (a. I, sc. XIII):

« Son qual fiume che gonfio di umori » (1).

Quest' intermezzi non esercitarono nessuna influenza sulla commedia musicale. Essa invece è trascinata sulla via della decadenza dall'imitazione del melodramma metastasiano, a cui venivano tributati onori trionfali. L'elemento caratteristico napolitano sbiadisce; e la commedia rassomiglia ad un ammalato d'anemia, che guardi languidamente al rifiorire del dramma serio. Più che la reazione, come nei primi librettisti, qui si sente una voglia impotente di imitare le cascaggini di quello, imbastardendo financo la lingua e scontorcendosi ridicolmente.

I principali librettisti di questo decennio di decadimento, che corre dal 1720 al '30, sono: Bernardo Saddumene, Carlo de Palma, Francesco Oliva e Tommaso Mariani.

(1) Benedetto Marcello metteva alla berlina gli schiccheratori di libretti del suo tempo, dando loro per norma: « E « le ariette non dovranno aver relazione « veruna al recitativo, ma convien fare « il possibile d' introdurre nelle medesi- « me per lo più *farfalletta, mussolino*, « *quagliotto, navicella....* » (*Il teatro alla moda o sia metodo sicuro e facile per ben comporre et eseguire le opere italiane in musica all'uso moderno*, Venezia). Mi pare molto notevole la rispondenza delle parole di Nibbio con queste del Marcello; e potrebbe dare occasione a ricerche, che, purtroppo, non ho in questo momento opportunità di fare. Il sig. O. Tommasini s'è accorto anch' egli di tale rispondenza; ma non sa trarne se non questa scipita interrogazione: « E chi non vede « nel prezioso opuscolo del Marcello la « fonte del comico brio di quel componi- « mento, in cui il Metastasio adombrò, fin « dal principio della sua carriera, le pa- « stoie che ravviluppavano a'suoi tempi il « melodramma? » (*Pietro Metastasio e lo svolgimento del melodramma italiano*, nel fascicolo del 1 maggio 1882, vol. XXXIII, 2ª serie, della *Nuova Antologia*).

I. Bernardo Saddumene.

Scrisse commedie dal 1722 al 1732, ed al 1734 era già morto (1). I critici posteriori l' hanno voluto gabellare per un buon poeta, dacchè il Napoli-Signorelli, per non so quale precipitazione e arrischiatezza di esame, sbagliò, nel giudicar bene delle sue opere. Invece egli è uno dei peggiori del nostro teatro buffo.

La prima volta che comparisce il suo nome, è nel 1722, sur un libretto d' opera seria, ch' egli raffazzonò (2). Ma nello stesso anno si rappresentò al teatro de' Fiorentini una commedia musicale tutta opera sua, intitolata: *Li zite 'n galera* (3). La scena è a Vietri. Sotto abiti maschili e col finto nome di *Peppariello,* giunge una giovanetta, per ritrovare un gentiluomo *Carlo*, che una volta le aveva giurato amore. E lo ritrova, ma dimentico affatto di quell' amoruzzo fuggitivo. Invece, così camuffata da uomo, ella fa innamorare di sè la giovanetta *Ciomma*, che fa la sorda

(1) V. prefazione alla *Marina de Chiaja,* ristampata nel 1734.

(2) Il libretto è *Bajazete imperador de' Turchi,* rappresentato nel R. Palazzo, festeggiandosi il natalizio dell'imperatrice Elisabetta Cristina. È detto al lettore: « D'incerto autore è il presente tragico dramma, il quale, dovendosi rappresentare in questa nostra città, è convenuto accomodarlo secondo il nostro costume, onde in molti luoghi si è variato lo sceneggiamento, molte cose aggiungendovi e molte scemandone, con farvi pure anche qualche scena di pianta e tutte le arie di nuovo; accomodandosi le parole su le note di varii maestri di cappella, a riserbo di solo cinque di esse, le quali si sono lasciate nel di loro primiero essere, per più commodo di chi le recita, essendosi accomodati i recitativi, acciocchè cadessero con naturalezza da' medesimi. Tutto ciò è stato eseguito dal signor *Bernardo Sabdumene* (*sic*), il quale ha pur' anche composto le scene buffe ».

(3) *Li zite 'ngalera, commeddeja de lo segnore* BERNARDO SADDUMENE, *da recetàrese a lo triato de li Shiorentine 'nchisto carnevale dell' anno che corre 1722. Addedecata a l' azzellentissema segnora Maria Livia Spinola prencepessa de Sulmona e de Rossano e Viceregina de sto Regno de Napole. Napole 1722. Co lecienzia de li superiure. E se rèlano a la lebraria de Ricciardo, addove se stampano e se venneno l' avise prùbbeche.*— Mus. di L. Vinci. Fu poi ripetuta alla Pace nel 1724, perchè « fece tanto pazzeja' Napole, quanno se fece a li Sciorentine », siccome dice l' impresario nella dedica alla principessa D. Lucrezia Pignatelli.

alle dichiarazioni di Carlo, di Titta, di Col' Agnolo il barbiere e del garzone Ciccariello. E per ragione di costei, il finto Peppariello ha un duello con Carlo! Ma, alla fine del terz' atto, quando l' azione è proprio ristagnata, « s' accosta na galera, da la quale scennarranno duje schiave, che « attaccarranno lo capo 'n terra ; po', co' lo sparo de lo cannone e « suono de tammurro, sbarca lo capetànejo co na gran quantetate de « schiave e schiavi, pegliate 'n coppa na corzara torchesca ». Tutti i Cristiani si rinchiudono in casa per la paura. La vecchia *Mèneca* dice spaventata:

« . . . . Uh! negramène!
Ca jarranno trovanno belle fèmmene
Pe le portare a lo Serraglio; e io
Cierto ca so' la primma! »

Ma Col' Agnolo la rassicura:

« A te vònno porta' chisti 'n Torchia?
Che buo' fa' storzella' lo gransegnore? »

Comparisce sulla scena *Belluccia*, la giovanetta nascosta sotto gli abiti maschili col nome di Peppariello. Il capitano dei corsari, al vederla, esclama:

« . . . . (Che vedo?
Quest' è mia figlia!) Indegna!
Mia vergogna e rossor, tu in queste arene,
Sott' abito viril? »

Comparisce anche il gentiluomo Carlo; ed il capitano lo fa incatenare e trascinare sulla galera. Vengono fuori tutti gli attori, e pregano il capitano irato a voler perdonare a quei due, che ormai erano marito e moglie. Il cuore, non molto *ircano* del capitano, si commuove, e si celebrano le nozze.

Così, se non siamo più nel mondo eroico del Perrucci e dello Stampiglia, siamo sdrucciolati in un altro eroismo, più barocco certo e più convulso. Non manca qualche situazioncella buffa qui e colà; ma più accennata che svolta, oppure è svolta, ma sciupacchiandola. Una volta il gar-

zone del barbiere, per pigliarsi spasso, dice a *Rapisto* di alzar la voce quando va a radersi, perchè il suo principale era insordito; ed a costui poi ripete lo stesso per Rapisto. Essi si incontrano:

« *Rapisto* — Schiavo, si masto Col'Agnolo. (*gridando*)
Colagnolo — (Puozze mori' de subbeto!) (*al garzone*)
M' ha storduto! Isso è surdo ed a me strilla!
Garzone — (È bizejo de li surde).
Rapisto — (Manco m' avarrà 'ntiso!)
Colagnolo — Siente a mme.... Bemmenuto! (*gridando*)
Rapisto — (Oh! fuss' acciso!)
Ciccariello! (*al garzone*)
Ciccariello — Che dice?
Rapistò — Chisto che mmalora ha?
Ciccariello — Non saccio niente ».

E da questa situazione non si sa trarre altro partito (1).

Lo Simmele fu rappresentata nel 1724 al teatro Nuovo, con musica di Antonino Orefice. Innanzi al libretto, c' è un sonetto in vernacolo di Jennaro Donatiello, col quale si dedica la commedia, ed una prefazione in prosa del Saddumene.

Quell' anno, secondo che egli dice, non c' era speranza di mettere assieme una compagnia di canto per il Nuovo, giacchè a stento s' erano provvisti di cantanti i due altri teatri. Rimaneva in disponibilità lo scarto; e pure ci fu un impresario che volle con questo tentare la stagione teatrale. Il Saddumene fu invitato a scrivere per questo scarto, e perciò domanda l' indulgenza dei lettori o spettatori. « Sta favoletta, egli sog-

(1) Nel second'atto, c' è un comento al canto VII della *Gerusalemme*, fatto dal barbiere, fanatico di quella lettura, quantunque non sappia leggere. Si argomenti la comicità del comento, da questo principio:

« Intanto Armèneia infra l' erbosi guanti
D' ardica l' erva de cavallo è scotta! »

Ahi! Ahi!

« giunge, è 'na specie d' arteficejo a duje cape, che se sòleno fa' de sto « muodo, quanno nc' è n' abbonnanzeja de porva, pe dare gusto a chi le « bede e sente. Lo primmo capo è n' arresemegliamiento, che ha no cierto « galantommo chiammato *Masillo* co n' ommo ordenario chiammato *Cuoppo*, « lo quale è pegliato pe Masillo da tutte , fora che da *Luccio* che lo « conosceva. E ll' àuto è l' ammore stravagante de *Palomma*, che vo' bene « egualmente a duje, e pe lo troppo ammore , che le porta , non se « sa resorvere de pegliaresenne uno e lassa' ll' auto ». Questo è l' intreccio.

La prima parte della commedia può esser servita, in certo modo, di modello ad alcune altre posteriori. Non già che il Saddumene possa pretendere alla originalità, per un soggetto come questo, usato ed abusato in tutti i teatri di tutte le nazioni; ma mi pare che gli si debba tener conto di essere stato il primo a trattarlo nel teatro buffo napolitano.

Cuoppo, rivendugliolo ambulante, passa sotto le finestre di *Teresella*, sorella di un tal *Masillo*. La giovanetta, al vederlo, si mette a gridare ed a chiamare lo zio, tutta allegra che il fratello Masillo sia tornato. E scende ad aprire l' uscio di via a Cuoppo, e gli corre incontro e gli fa tante accoglienze:

« *Ter.* — E comme co' sti panne
Che pare no pezzente ?
C. — (Ora vide che guajo !)
Chest' è stato, sentite....
Vuje a me che me site ?
Ter. — Negra me, che le songo !
Frate mio, ched è ? fusse schierchiato ?
C. — Ah te so' frate sì, m' era scordato.
Ter. — Saglie, ca gnore zio
Te sta aspettanno.
C. — Nè ? . . . .
Làssame, sora mia,
Dàrete primmo cient' abbracce a tte.

Ter. — Ora vi' che pazzia!
È briogna ccà 'mmiezo.
C. — Eh, non è niente,
Quanno t' abbraccio sorellescamente! »

Teresella lo presenta a tutti i vicini e conoscenti, fra gli altri ad un vecchio debitore di Masillo, *D. Peppe*, che gli fa le scuse per non poter subito soddisfare al suo obbligo, e gli dà frattanto un' anticipazione. Lo presenta pure a *Nardillo*, creditore questi di duecento ducati! *Cuoppo* domanda pel pagamento un respiro fino al giorno seguente. — Entra in iscena, tutta festosa, una vecchia raggrinzita, promessa sposa di Masillo:

« *Marzia* — Oh cane, perro cane!
Comme non dice niente a Marziella?
Cuoppo — E battenn' a mmalora!
Marzia — Frabuttone! A moglièreta?
Cuoppo — Moglièrema?!
Moglièrema de cchiù? Vattenn' a càncaro! »

Non potendone più, Cuoppo svela l'equivoco; ma non gli si crede, anzi, supponendolo impazzito, lo conducono al manicomio. Giunge intanto il vero Masillo. I parenti e gli amici lo accolgono con certe facce da stupidi: non sanno persuadersi come sia riuscito a scappare dal manicomio! Teresella gli chiude l' uscio in faccia, e un amico gli dà una ceffata. Lui minacccia ora questo ora quello, senza capirci nulla. Torna Cuoppo: gli si chiede ragione delle spacconate fatte da Masillo. L' imbroglio s' accresce, finchè una volta i due Masilli si trovano contemporaneamente sulla scena.

Vi ricorda che questa, che ho esposta, è solo una parte della commedia, ed è quella puramente comica; l'altra parte poi è eroica, infarcita di amori freddi e sguaiati e di arcadicherie barocche, che guastano tutto.

La vecchia sorda è il titolo di un' altra commedia, rappresentata ai Fiorentini l'autunno del 1725, con musica di Riccardo Broschi. Secondo dice l'autore, è « 'na burletta allèra, chiara, corta e lasca de 'ntrico ».

Troppo semplice, anzi: non si tratta se non d'una vecchia che, non avendo buone orecchie, capisce una cosa per un'altra, e se ne offende, perchè le pare che tutti dicano male di lei. È una sorgente di lazzi, già sfruttata nella *Commedia dell' arte* (1).

« *Celio* — Mo' revoto sta chiazza.
La vecchia — Comme comme? chi è pazza?
Celio — Ah ca tu non ce siente.
La vec. — Io non ce sento?
Nora — Non ha mal' aurecchia.
La vec. — E si so' mala vecchia
Songo meglio de te.
Celio — Vi' che bonora!
La vec. — E si songo mmalora
Uscia da me che bole? »

Ma l'anno dopo, nella primavera del 1726, si rappresentò sul teatro dei Fiorentini uno dei capilavori del teatro saddumenico, *La Carlotta* (2).

È un guazzabuglio dei più ibridi e dei più indigesti, in fatto di letteratura drammatica. *Aurelio* veniva a Napoli per isposare una *Carlotta*, che non conosceva. Gli capitò nel viaggio di trovare, una notte, folla all'albergo e di dover dormire nella stessa stanza con un gentiluomo sorrentino. Nella fretta del ripartire, scambiò la valigia sua con quella del sorrentino. Si accorsero dello sbaglio quando già erano molto lontani, ma il sorrentino non se ne dovette trovare scontento; perchè, aperta la valigia di Aurelio, e lette le lettere che vi erano contenute, prese subito

(1) Cfr. la commedia *Il prigioniero per amore*, in *Pulcinella prima del secolo XIX, saggio storico di* MICHELE SCHERILLO. Ancona, Civelli, 1880.

(2) *La Carlotta, commeddeja de lo segnore* BERNARDO SADDUMENE, *da recetàrese a lo triato de li Sciorentine 'n chesta primmavera de lo 1726. Dedecata a l' accellentissemo segnore Conte Alberto d' Althann degnissemo nepote de so' amenenzeja lo segnore Cardenale Michele Federico d'Althann, Vecerrè e Capetanejo generale 'n chisto Regno. A Napole, MDCCXXVI, a spese de lo 'mpressario.* — La musica è di Pietro Auletta, maestro di cappella del Principe di Belvedere.

la via di Napoli, diretto alla casa di Carlotta. *Casimiro*, che così si chiamava questo signore, era stato adescato dalla promessa di cinquemila ducati, che il padre di Aurelio aveva assegnato al figlio presso il padre della giovinetta, in occasione del matrimonio. Ma egli non piacque a Carlotta: ciò che del resto sarebbe importato poco, se invece non fosse tornato il vero Aurelio. E qui comincia un battibecco fra il falso e il vero sposo, i quali mettono avanti ciascuno i propri documenti, imbrogliando la testa a quel povero diavolo di padre. S'intromette un nuovo episodio: Aurelio incontra in quella casa un'antica amante, venuta apposta colà per richiamarlo alla fede giuratale.

Si muta la scena, e siamo, dice il poeta, agli Astroni: « padiglione « da parte, sciummo (?) co ponte sotto a na collina, da dove scennar- « ranno, precedute da gran numero de cacciature e strumiente da sciato, « tutte li perzonagge ». Una *Bettina* va a pescare in cotesto fiume, scaturito dalla testa del Saddumene, ed incontra *Macchione*, che coglie l'occasione di dichiararle, per la centesima volta, l' amor suo. Eccoti due selvaggi (?), armati di archi e di faretre (!). Bettina scappa, ma Macchione vien preso e legato col petto contro un albero! I selvaggi, dalle tendenze cannibalesche, si fanno indietro per saettarlo; ma, per fortuna del meschino innocente, s' ode un tramestio di cacciatori, che mette in fuga quei mangiatori di uomini.—Intanto, in un'altra parte « deliziosa » del bosco, Carlotta, sbigottita, va declamando certi versi bastardi. Fra i cespugli caccia il capo, indovinate chi?... un Satiro! Proprio! tutto peloso, ispido, colle gambe di capra! E va mormorando:

« Chi mai cotanto audace
Di questa ombrosa selva
Di me vïene (*sic*) a disturbar la pace?
Giuro pe 'l Dio sì temuto d' Averno
Che a quanti mai ne incontro all' erta, al piano....
Ma che rimiro? Ecco del primo colpo
Del mio terribil braccio
L' ignoto scopo e la cagion funesta.

In fronte a quella rupe
La sbalzerò... ma chi il mio braccio arresta?
Chi mi trattien? Quale importuno affetto
L' egra mente m' ingombra? »

E continua per un bel poco, intanto che la bella Carlotta.... dorme! Si sveglia proprio quando il soliloquio è finito, e vuol fuggire. Ma l'arresta un tragico « *omai* » del Satiro:

« Alzati, che sospiri omai son questi?
Che lagrimosi umori
Che il labbro esala e il sen da' lumi accoglie »?

Le dà ad intendere che lei non doveva poi essere tanto cocciuta, perchè alla fine lui non era più brutto « Dell' ingiurioso e barbaro tiranno Dei regni del pianto e dell' affanno »; e se a quello fu permesso di rapire la « vergine sicana », lui poteva a più forte ragione rapire Carlotta, vergine napolitana! Il sillogismo fu rotto dal sopraggiungere d'Aurelio, che ferisce il Satiro, gridando barbaramente: « Cade, mostro 'numano »!

E ora, tanto per fare qualche altra cosa, ci si appresta un po' d'intermezzo comico all' antica maniera. Bettina, che conosce le arti di maga, se ne serve per isbigottire Macchione, innamorato di lei. Fa scendere sur una nube la vecchia Livia, col viso velato, e vestita dei suoi abiti. Macchione, passatagli la paura, esorta la creduta bella a mostrarsi a viso scoperto; e, negandosi quella, lui le strappa il velo, e rimane con un palmo di naso!

Si ritorna a Napoli, a Mergellina. Ad Aurelio giunge il ritratto del padre, e così Carlotta può capire finalmente chi sia il vero suo sposo. Ma alla commedia manca qualche altra cosa: i Turchi! — Macchione viene a dare l' annunzio che una corsara s' accosta. Fuggono tutti, salvo l' orlandesco Aurelio, che di pie' fermo aspetta il nemico, colla spada in pugno. I Turchi sbarcano, ed egli li respinge valorosamente, aiutato da alcune comparse. L' eroe torna colla spada insanguinata innanzi alla dama! Succede un perdono generale. Lui, il piccolo Guerino Meschino,

sposa Carlotta; Casimiro invece sposa quella tale donzella già amata da Aurelio.

Povero poeta! che testa caotica doveva essere la sua! Mescolò in questa commedia l' elemento melodrammatico premetastasiano, il metastasiano, il comico delle Opere sacre e quello delle Opere buffe! La *Carlotta* segna il massimo della decadenza nell' opera buffa napolitana; d' onde non si sarebbe più sollevata se, invece di formare un' eccezione, questa commedia avesse avuto delle compagne. Eppure il Napoli-Signorelli, che dice d' averla avuta sott' occhi, osa di affermare, che, secondo lui, « manca di vivacità e d' interesse, ma che è ben verseggiata per comodo « del maestro di musica, e condita delle usate grazie del linguaggio »! (1) Fidatevi poi di certi giudizi!

Al Napoli-Signorelli però, « la più piacevole delle favole del Saddumene » sembra il *Paglietta geluso*. « L' azione — egli dice — è sobriamente avviluppata con un' agnizione; il costume espresso con ogni proprietà e « decenza; le passioni sono dipinte con vivacità e naturalezza. Il carattere del curiale, ingiustamente geloso, ha una inimitabile vaghezza di « colorito, e gli equivoci, che prende, avvengono senza sforzi istrionici, « con una verità che incanta. Soprattutto la locuzione è la migliore « che possa usarsi nel dialetto napolitano in questo genere, espressiva, « musicale, graziosa, appassionata, piacevole oltre modo, senza veruna « tinta pulcinellesca ». A me non è riuscito di averla fra mano; però non giurerei sulla esattezza di tale giudizio. Del resto il Signorelli ce ne offre le prove in una nota. « Rechiamone — egli dice — qualche esempio. « *Che te manca?* » dice *Nanno* a *Mimmo* che sta malinconico, « giunto a Napoli dopo una lunga lontananza; e questi così risponde:

« Amico, ha cchiù de n' anno
Che non vêo a nenna mia,
Chella faccia de fata rossa e ghianca;
E tu me staje a dire: Che te manca?

(1) *Vicende della cultura delle Due Sicilie*, ecc. vol. VI, pag. 107.

Che le manca a chillo auciello
Che sta dinto a la gajola?
Magna, veve, zompa, vola
E s' accide a sospera';
Tu dirrai ca va cercanno
Lebertà lo poveriello;
Ma te 'nganne: va chiammanne
La compagna che non ha ».

« Rosolina, che, avendo veduto Mimmo nel punto di effettuare le « nozze coll' aborrito Nanno, gli è tolto per la disfida di costui, rimane « attonita al di lui rischio, e, senza rispondere a chi le parla, prorompe « in questi patetici sensi:

« È stato lampo
O è stato Mimmo
Chi poco primmo
Vedette ccà?
Io pecchè campo?...
L' aggio perduto
O l' aggio asciato?
Addove è ghiuto?
Mo' steva llà.
Ah sì è tornato,
Ma mo' addov' è? (1) »

Questi esempj non giungono davvero a provare gran cosa!

Nell' inverno del 1729, il Saddumene scrisse pei Fiorentini: *La Baronessa o vero gli equivoci* (2), con musica di Giuseppe di Majo; e uella primavera dello stesso anno, pel teatro Nuovo, *La sorella aman-*

(1) *Vicende* ecc. vol. VI, pag. 108.

(2) *La Baronessa o vero gli Equivoci, commedia di* Bernardo Saddumene, *da rappresentarsi al teatro de' Fiorentini in quest' inverno del corrente anno 1729. Dedicata all' Eccellentiss. Signore D. Luigi Tommaso Raimondo, conte di Harrach, etc.* (7 versi di titoli con un ecc.) *Napoli, MDCCXXIX. Si vendono nella libreria di Giovanni Palmiero a Fontana Medina.*— La musica è di Giuseppe di Majo.

te (1), con musica non so di chi. — Nell' una non si tratta se non di una servetta, che, profittando dell' assenza della padrona, si fa credere d'essere la baronessa, per pigliare all'amo un napolitano, il quale a sua volta si faceva creder nobile, per riuscire a sposare la creduta baronessa; nell' altra si tratta d' uno dei soliti riconoscimenti.

L' *Erminia* (2) fu anch' essa rappresentata al Nuovo nell' inverno del 1729; ed è anch' essa uno sconnesso succedersi di scene muffite, monotone, scimunite, condite per soprappiù di un sensetto di Arcadia. C' è però qui, per la prima volta nell' Opera buffa, svolta una situazione, che poi trovasi ripetuta fino alla sazietà nei librettisti posteriori. Non è però, giova ripeterlo, che io creda che il Saddumene possa pretendere ad originalità per questo, ma solo a priorità nell' Opera buffa; chè scene di simil fatta dovettero essere fra le più usate nella *Commedia dell' arte*, di cui conservano tutta la fisionomia. Fanno la loro mezz' ora *Erminia* e *Rosanno;* la giovane Ulivetta fa la spia. Son sorprese dal papà, quando hanno fra le mani una letterina:

« *Padre* — Te-a-ta — frittata !
Ul. — (Ohimè, il vecchio !)
Ros. — (Oh sventura !)
Padre. — E chesto mo' che signifeca ? spapùra !
Non me volite credere,
Ca non ve voglio 'nzieme ?
Erm. — (Io son confusa !)
Ul. — (Ritrovate una scusa).

(1) *La sorella amante, commedia per musica di* BERNARDO SADDUMENE, *da rappresentarsi nel teatro Nuovo in questa primavera del MDCCXXIX. Dedicata all' eccellentissima signora D. Ernestina Margarita contessa di Harbach nata contessa di Dietrichstein e Viceregina di questa città e regno. In Napoli, MDCCXXIX.*

(2) L' *Erminia, comedia di* BERNARDO SADDUMENE, *da rappresentarsi nel teatro Nuovo sopra Toledo nell' inverno del presente anno 1729. Dedicata al merito sempre grande dell' illustriss. ed eccellentis. signora la signora D. Ernestina Margarita Contessa di Harrach nata Contessa di Dietrichstein, Viceregina di questa città e regno. In Napoli, MDCCXXIX. Con licenza de' Superiori.*

Padre. — Che facìvevo ?

Erm. — Signor, concertavamo la commedia
Ordinata da voi.

Ros. — (Bella invenzione !)

Padre. — E mo' già lo golio me n' è passato !
Aggio àuto pe' le chiocche.

Ul. — Oh che peccato !
Quanto bene riusciva questa scena !

Padre. — E sta carta che haje 'n mano ?

Ul. — Questa ?

Padre. — Che cos' è ?

Ul. — (Che dirò ?)

Erm. — Quella è la parte;
Ed ella suggeriva.

Ros. — (Evviva Erminia !)

Ul. — (Evviva !)

Padre. — E mente è chesto,
Facìteme sentire quaccosella.

Erm. — V' obbedirem.

Ul. — (Questa sarà più bella !)

Padre. — Rosanno come ha nome?

Erm. — Egli è Florindo.

Padre. — E tu ?

Erm. — Irene.

Padre. — Ora via, secotiate.

Ros. — (Gran donna accorta !)

Padre. — Quanno ve sbrigate ?

Erm. — Ora siam pronti.

Ros. — (A ridere mi viene.)

Erm. — Or che ancor non vedesti
La mia rival, tutto fedel ti scorgo;
Ma quando la vedrai,

Di me, bell' idol mio, ti scorderai.
Padre. — Oh bene!
Ros. — Ah bella Erm.....,
Erm. — Irene Irene
Dir tu dovevi!
Padre. — E suggerisce a tiempo,
Aulivetta, bonora!
Ul. — Oh, è vero; perdonatemi. »

Anche alla parte buffa è dato un nuovo indirizzo, molto basso e molto sciocco. Non c'è più il malizioso sottinteso, ma invece è una goffaggine tutta superficiale. Un servo napolitano vien camuffato da Rosanno, e presentato alla sposa:

« *Servo* — Mia signora, m' inchino
Agli erbosi crepuscoli
De' muscoli sfintei
Dei di lei catafarchi.
Sposa — Chi è costui?
Servo — Signora, io son costui.....
E venni qui veloce,
Pronto, rapido qual.... qual rafanello
A sposar voi, mia carosella dôce. ».

E questo stesso servo un'altra volta lo si fa travestire da principe cinese, e Rosanno fa da torcimanno.

« *Servo* — Ossa, oraccof, belmen.
Uno. — Comm' have ditto?
Ros. — Che il giardino è bellissimo.
Servo — Hussanne fratto àllane.
Uno. — Comme? Vo' quatto vàllene?
Servo — Ah ah cagnaspe state.
Uno. — Ah? Castagne spezzate?
Ros. — Eh, non signore...
Uno. — Voglio credere

Ca llà, a la China China
Non nce siano ssi frutte ».

Nell'estate del 1730, con musica di Leonardo Leo, fu rappresentata sul teatro Nuovo *la Rosmene* (1). È tutta in toscano, meno le parti di un vecchio padre e di un *Capitan Fracassa.* Il quale è dei soliti spaccamontagne, che fugge però sentendo che i *sospiri* d'un certo amante venivano a mille a mille:

« Io véngo scoppettate
Coltellate, stoccate, chiattonate,
Scenniente, pùnea, nnàccare,
Llèllere, paccariglie, nnicchia-pàpere,
Scòppole e cauce 'nculo ».

Ma, appena è sfidato, grida:

« Chia', chia', chiano,
Non te 'nzorfare, singhe beneditto,
Nn'esse' de primmo moto!
Ca chello ch'aggio ditto
Ll'aggio ditto 'n fegura
E pe lo buono tujo! » (I, xii)

Colla *Rina*, « chélleta » rappresentata ai Fiorentini nella primavera del 1731, (2) il Saddumene muta maniera. Dalle fantasticherie arcadiche scendiamo sulla costa di Posilipo, in mezzo a un semidillico mondo di marinai. — Lo squarcione *Moscardino*, una notte, viene sotto il balcone

(1) *La Rosmene, commedia per musica di* Bernardo Saddumene, *da rappresentarsi nel teatro Nuovo sopra Toledo, in questa estàdel corrente anno 1730, dedicata all'Illustris. ed Eccellentis. signore D. Luigi Tommaso Raimondo* (9 versi di titoli). *In Napoli, MDCCXXX. Con licenza dei superiori.*

(2) *La Rina, chelleta pe mmùseca de* Bernardo Saddumene, *da rappresentàrese a lo triato de li Sciorentine 'n chesta primmavera de lo 1731. Addedecata all' azzellentissema segnora D. Ernestina Margherita Contessa d'Harrach nata Contessa di Dietrichstein, Viceregina de Napole. Napole, 1731. Se vènneno alla Libraria sotto alla Posta, da Nicola de Bease.* — La musica è di Nicola Pisano, maestro di cappella napolitano. Tale commedia fu riprodotta nel carnevale del 1740 alla Pace, con nuova musica di Pietro Gomes, e col titolo di *Taverna de Mostaccio.*

della ragazza *Rina*, e fischia. *Titta*, il giardiniere, amante di quella, dà di mano al fucile, per ispacciarsi del rivale; ma è trattenuto dalla sorella. Rina esce al balcone, in camicia, credendo di trovare l'amante. Moscardino, minacciando, non sa dove nascondersi. La madre di Rina si sveglia anch' essa, e vien fuori. Nel parapiglia, tocca la peggio al *guappo*, ch'era antipatico a tutti. — Aggiorna, e *Mostaccio*, il tavernaio, apre la bottega. È un po' avanti negli anni, ma vuol fare il vagheggino, e pretende anch' egli alla mano di Rina. Invece è riamato dalla madre di lei, scambio che a lui non va a sangue. Ha una figlia chiamata *'Ntretella*, che fa all'amore di dietro le spalle del padre col marinaio *Mezacapo*.

« *Most.* — Siente, Mezacapo:
Saglietenne, 'Ntretella.
'Ntr. — Gnorsì.
Mez. — (Non te parti')
'Ntr. — (No' gioja mia) (*fra loro dietro le spalle di Most.*)
Most. — Io mo' te vorria....
Mez. — (Mèname no...)
'Ntr. — (No che?) (*c. s.*)
Mast. — .... dìrete lo trommiento....
'Ntr. — (No che?)
Mez. — (No chillo, 'mmiento!)
Most. — ..... che patesco...
Mez. — (Accossì, vi') (*le lancia un bacio colla mano*)
'Ntr. — (Vavattenne!)
Most. — .... che 'mperzò... Ancora lloco? (*vedendo 'Ntr.*)
Mez. — Chesso le stea decenno
Che se ne jesse. (*a Most.*)
'Ntr. — (Ah faccia de frabutto!)
Most. — E accossì lo trommiento... Se nn'è ghiuta?
Mez. — È arrivata già 'n coppa!
(Non te mòvere ccane) (*piano a 'Ntr.*)

Most. — .... che patesco pe chesta....
Mez. — Vi' ca pare che s'apra la fenesta.
(Mostaccio va sotto alle finestre di Rina)
Mez. — Via, mollamillo mo' *(a 'Ntr.)*
'Ntr. — Te' ccà! *(gli lancia un bacio ed entra)* ».

Senza dubbio, la scena è graziosa, e noi non avremmo saputo aspettarcela dal Saddumene! È vero che poi l' azione si perde in un intrigo di scene di amore e di gelosia, vecchie e monotone, e la commedia si trascina avanti senza nessuno interesse; ma anche in cotesto c' è un certo progresso nella maniera saddumenica, perchè l'eroismo cessa per dar luogo ad una rappresentazione più terrestre. C' è poi anche un certo *gliuòmmero*, una burletta che le ragazze fanno a' loro amanti. Promettono a Moscardino ed a Titta un lungo abboccamento, purchè essi, ad una tale ora di notte, si facciano trovare sotto l'uscio di via delle loro case, e parlino l'uno in francese e l'altro in ispagnuolo. Promettono lo stesso a Mustaccio ed a Mezacapo, a condizione che vengano, a quella data ora, vestiti da contadine. Infatti, all' ora stabilita, i due da contadine stanno sotto il portone delle belle, e poco dopo sopraggiungono Titta e Moscardino.

« *Titta* — Adiò, madamuselle.
Most. — (Ah potta d'oje!
No franzese!)
Mosc. — Adios, mucciaccia,
Reina mia.
Mez. — (Oh malora!
No spagnuolo!)
Titta. — Madama scé suì prete....
Most. — (Ed è prèvete pure; ah, ah, ah, ah.)
Mosc. — Sabes ià lo che chiero?
Mez. — (Ed è chianchièro; ah, ah, ah, ah.) »

Il gioco finisce quando, udendo rumore, una donna esce fuori di casa col lume.

Dello stesso genere della *Rina*, ma più idillica e meno piscatoria, è la commedia: *Le zitelle de lo Vòmmaro*, rappresentata ai Fiorentini nell'autunno del 1731, con musica di Pietro Pulli, maestro napolitano (1). All' alzarsi del sipario, due cacciatori sono addormentati su due sassi, cogli schioppi a fianco, e due forosette, coi panieri infilati al braccio, vanno cogliendo fiori per la siepe del giardino, mentre cantano:

« De lo Vòmmaro le zitelle
So' li martielle
De ll'uòmmene.
Songhe pronte, so' saporite,
Comm' a l' antrite
De Napole.
E l' antrite de Napole e bba',
Ccà so' le rrezze de chi vo' 'ncappa' ».

Le ragazze coprono di fiori i due dormenti, che, allo svegliarsi, le vanno a cercare, per dire quattro chiacchiere amorose. — Il padrone del giardino è un avaro, come quasi sempre in questi libretti campagnuoli, il quale teme specialmente la compagnia dei cacciatori, che invece la offrono troppo spesso e volentieri! E l' ambiente della commedia è il consueto impasto di amore e di gelosie, con l' intingolo, questa volta, anche d'una donna pazza, che non ha proprio che fare col resto!

A questa seconda maniera appartengono ancora *La marina de Chiaia* e *Li mariti a forza*, rappresentata l' una nel 1731, e ripetuta poi ai Fiorentini nell'estate del 1734, con musica di Pietro Pulli, quando il poeta già era morto; l'altra rappresentata ai Fiorentini nella primavera del 1732, con musica di Gaetano Latilla.

Il Saddumene scrisse ancora degli intermezzi, dei quali il migliore è

(1) *Le zitelle de lo Vòmmaro, chelleta pe museca de* BERNARDO SADDUMENE, *da rappresentarese a lo triato de li Sciorentine l'autunno de lo 1731. Addedecata all'azzellentissima signora D. Ernestina Margarita Contessa d'Harrach nata Contessa de Dietrichstein Viceregina de Napole. Napole, 1731. Se venneno alla Posta, da Nicola de Biase.*

La fantesca (1733). — Il *Dottor Pantaleone* è smanioso di avere una serva tedesca. Una donnina bolognese si fa credere tale e lo va a servire e riesce a strappargli una promessa di matrimonio. Volendo poi dargli un po' di gelosia, gli presenta un soldato ussaro, che spaccia per suo amante, ed il quale intimorisce colle sue minacce quel povero gonzo di Dottore. In questo intermezzo è, come vedremo, il germe della *Serva padrona*. — Nell'altro intermezzo poi, intitolato *La contadina*, predomina lo strano e il váporoso della prima maniera del nostro librettista.

Il nome, questo almeno, di Bernardo Saddumene è fra' pochissimi conosciuti dei commediografi buffi napolitani. Ne ha parlato la prima volta, con molta lode, il Napoli-Signorelli, ed è bastato questo, perchè gli altri, che non hanno fatto se noncopiare da lui, avessero ripetuto lo stesso. « Bernardo Saddumene — dice il Signorelli — compose graziosissimi me-« lodrammi in lingua napoletana, ma lontano dalle espressioni tabernarie « de' cocchieri e de' plebei abitatori del Lavinaio. Egli trasse i suoi ca-« ratteri dal ceto dei cittadini e gli asperse di tutto il sale e l' eleganza « patria » (1). E più avanti: « Col Saddumene e col Federico sparve « da' nostri teatri comici musicali la regolarità e la grazia. Travestimenti in-« verisimili, colpi di scena mal preparati, situazioni stravaganti, mac-« chine e trasformazioni a macco, nè modo, nè decenza ne' motteggi, nè « moderazione nell'uso degli equivochi maliziosi: tutti insomma gli ordigni « adoperati dai più scurrili mimografi ed atellanari ebbero luogo nei mo-« stri musicali, seguiti immediatamente al mancar del Federico. (2) » Altrove poi: « Commedie e ben graziose furono le opere di Bernardo « Saddumene, morto qualche anno dopo del 1732: *Lo simmele, La Car-« lotta, Li marite a forza, La noce de Veneviento* e singolarmente la « piacevole dipintura del *Paglietta geluso* ». (3) E in un' altra opera: « Passando il secolo alla seconda metà, dopo i mentovati melodrammi le-« pidissimi del Federico e del Saddumene, si cadde in certo languore,

(1) *Vicende della cultura*, Vol. VI, p. 106-7.
(2) Pag. 322.
(3) *Storia critica de' teatri*, Napoli, Orsino, 1813. Vol. X, parte 2ª, pag. 119.

« per essersi poste in moda le stravaganze, le inezie, i travestimenti scon-
« nessi » (1).

La troppa correntezza di giudizio del critico napolitano, lo faceva dare in queste cantonate scandalose. Il Saddumene, purtroppo, non rappresenta ciò che dice lui; anzi perfettamente il contrario. Piuttosto che farsi argine alla corruzione del teatro buffo napolitano, aperse la via allo sdrucciolo. Egli rappresenta la decadenza dell'opera popolare, a tempo dell'influenza del dramma metastasiano. Rituffò, in un bagno poco salutare di melodramma stampigliano, questa nostra commedia musicale, che, affrancatasi da ogni arcadicheria e barocchismo, s'era messa sulla buona via della vera commedia popolare. Si accorse tardi di questo suo errore, e mutò maniera, tentando di riavvivare la commedia peculiarmente napolitana, cittadina, piscatoria o campagnuola. L'intenzione fu buona. Ma come il Saddumene non ebbe l'elevatezza d'ingegno di far trionfare, in un campo già preparato, la sua prima maniera, e con essa la completa corruzione del nostro teatro popolare; così non la ebbe nemmeno per rimettere in carreggiata il gusto del pubblico napolitano del teatro dei Fiorentini. Chè lui per commediografo non c'era tagliato, e scriveva libretti unicamente per mestiere, forse. Egli rimane, nel suo tempo, come il termometro del gusto pericolante dei coetanei.

II. Carlo de Palma.

Il nome di Carlo de Palma lo si incontra dal 1725 al 1747 su sei melodrammi, dei quali un solo buffo. I cinque serj sono: *Il trionfo d'amore o vero le nozze tra' nemici*, rappresentato al teatro Nuovo nell'autunno del 1725, con musica di Pietro Auletta; *Il premio dell'innocenza o vero le perdite dell'inganno*, al Nuovo nel dicembre del 1725, con

(1) *Ricerche sul sistema melodrammatico, lette da* PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI *ai soci Pontaniani* (Novembre e dicembre 1812), negli *Atti della Società Pontaniana*, vol. IV, 1847. Pag. 59.

musica di Francesco Corradini; l' *Orismene ovvero dalli sdegni l'amore*, al Nuovo nel carnevale 1726, con musica di Leonardo Leo; *Stratonica*, al San Bartolomeo, nella primavera del '27; e *L' amor costante*, tragicommedia, rappresentata a' Fiorentini l' autunno del '47, con musica di Nicolò Conforto. Non ci occuperemo di questi libretti, nè dei loro intermezzi, perchè non ne sarebbe il caso o non ne varrebbe la pena.

La commedia è *La Ciulla o puro chi ha fremma arriva a tutto,* rappresentata nella primavera del 1728 ai Fiorentini, con musica di Michele Gabellone. — *Ciulla* è una schiava del tavernaio *Marcone*, che se n' è innamorato e vorrebbe sposarla; invece lei s' è messa a fare all' amore col padroncino *Cola*. Marcone, che non s' accorge di questo, prepara al figlio una moglie in *Lisa*, amante di *Tore*. Altri personaggi contornano il quadro e tirano avanti la commedia, finchè, al terz' atto, Cola e Ciulla se ne scappano di casa. Marcone li piange per perduti e fa giuramento di perdonarli, purchè ritornino. Ed i colombi, che s' erano ricoverati a pochi passi, in casa d' una vecchia zia, tornano al nido e diventano legittimamente marito e moglie.

Alla tenuità dell' intreccio, s' unisce in questa commedia una forma ben poco genuinamente napolitana, con delle espressioni da melodramma serio di cattivo gusto. E poi, nell' insieme, c' è un non so che di stecchito, di amorfo, che non permette di dare a questa commedia nemmeno un posticino fra quelle che mostrano la decadenza nel secondo decennio dell' Opera buffa. Nè io mi ci sarei fermato un momento, se non avessi creduto opportuno di correggere un giudizio storto di Pietro Martorana. Il quale, raccoglitore come fu di notizie anche discordanti e contraddittorie, che pubblicò senza menomamente vagliare, non conobbe del De Palma se non il solo *Amor costante*, tragicommedia; ma ciò non gli impedì di affermare che fu « scrittore di bellissime commedie »! Eppure il Napoli-Signorelli, donde il Martorana attinse quasi sempre i giudizi pel suo volume, non dice altro se non che di commedie « ne fecero altresì il Palma ed il Viola »; e l' anonimo editore delle commedie del

Lorenzi, che anche lui, per questi primordi copiò dal Signorelli, lo nomina appena! (1)

III. Francesco Oliva.

Dalla prefazione alla edizione del 1832 della commedia *Lo castiello sacchejato*, si viene a sapere come *Ciccio Viola*, pseudonimo di Francesco Oliva, oltre all' avere scritta quella commedia, scrisse anche *La mpeca scoperta;* e dalla prefazione poi all' *Ammore fedele*, si appura come anche questa sia dell' autore della *Mpeca*. In nessun libretto ci è occorso di vedere chiaro e tondo stampato il nome dell' Oliva, nè il pseudonimo di Viola.

Lo castiello sacchejato fu rappresentato la prima volta ai Fiorentini, nel novembre 1722, con musica di Michele de Falco e Leonardo Vinci. L' autore non potette assistere alla rappresentazione; e chi ebbe cura di metterlo in iscena, o per dispetto o per poca pratica del teatro, « lo « fece justo comm' a no piezzo de permone 'mmano a le gatte ». Le scene, a quanto ne ha lasciato detto l'autore, non avevano che fare con la commedia, nè le arie coi recitativi; e nemmeno la grammatica era rispettata. Ricomparve una seconda volta sullo stesso teatro, conciato ugualmente; e piacque, come era piaciuto la prima volta. Finalmente ricadde nelle mani del suo legittimo poeta, e questi lo risanò non solo, ma lo ricoprì di un abituccio nuovo; e, così attillato, lo rimesse in iscena, sul teatro Nuovo, nel carnevale del 1732 (2). Più tardi poi, nella primavera del 1747, Pietro Trinchera rimaneggiò ancora questo libretto;

(1) Martorana: *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori in dialetto napolitano;* Napoli, Chiurazzi, 1874, pag. 320. — Napoli-Signorelli: *Storia critica de' teatri;* vol. X, p. 2ª, pag. 120. — *Opere teatrali di G. B. Lorenzi.* Napoli, stamperia Flautina, 1806-1820; vol. I, pag. XIII.

(2) *Lo castiello sacchejato, commeddeja ammascherata pe mmuseca, da rappresentàrese a lo treato Nuovo 'nchisto carnevale de st'anno 1732. Addedecata all'azzellentissema segnora D. Ernestina Margarita contessa di Harrach, nata contessa de Dietrichstein, e viceregina de Napole. — Napole, a spese de li 'mpresarie.*

e, con musica di Matteo Capranica, fu cantato sulle scene dei Fiorentini, col nuovo titolo di *Emilia*.

La scena è sul Molo piccolo. Si è eretto lì in mezzo un castello di tavole: sopra vi monteranno dei popolani camuffati da Turchi, e un'altra frotta di popolani, che la fanno da Cristiani, cercheranno d' assalirlo. Assistiamo insomma ad una di quelle chiassose feste dei tempi viceregnali, nei quali il venire alle mani coi Turchi era nella cronaca di tutti i giorni (1). — Il vecchietto *Tonno* aveva una volta fatto delle moine alla ragazza *Fortunata*, e questa s' era messa a ridere; lui interpetrò quel riso come una dichiarazione amorosa, e se ne credette amante. *Ciccillo* ne ingelosì davvero, e piantò Fortunata, tanto più che lo avevano ferito gli occhi furbeschi di *Graziella*, chiajese, ch' era venuta al Molo per la festa. Però Graziella era l' innamorata di *Masillo*, che di amico che era a Ciccillo, ora gli si dichiara avversario, e non vuol fare più da alfiere nel drappello dei Cristiani, scelto per l' assalto, perchè l' amico infedele ne era il capitano. Ciccillo, poche ore prima della festa, è costretto a cercarsi un nuovo alfiere, e si rivolge a Graziella, perchè faccia accettarne l' incarico al fratello. La ragazza, tutt' allegra, pensa di cogliere quest' occasione per vestirsi lei da portabandiera; ma non è tanto cauta da pensarlo segretamente cotesto. Lo dice invece a voce alta, pel gusto d' informarne il pubblico; e la sente Masillo, il quale, profittando del travestimento, si propone di rapirla. E va, a tale scopo, ad arruolarsi come capitano dei Turchi, il cui Sultano era Tonno. — Nelle file di questi infedeli, intanto, era avvenuto un altro impiccio. Tonno aveva dato a Fortunata l' incarico d' indurre il fratello a vestirsi da *grantorca* (Sultana), ed anch' essa aveva indossato lei in persona quegli abiti, conducendo però seco la vecchia *Bellonia*, camuffata da schiava. I Turchi, quando vedono giungere la graziosa Sultana, mandano *Urrà a Maumma.*

(1) Cfr. pure la commedia del Tullio *Lo 'mbruoglio de li nomme* (1714), esaminata avanti.

Comincia la festa. I Cristiani, a bandiera spiegata ed al suono delle fanfare, circondano il castello. I Turchi non si fanno vivi. I Cristiani mandano come parlamentario Graziella, e Masillo la deve ascoltare. Non concludono nulla e si dà il segnale dell' assalto. I Cristiani sono respinti, e Graziella vien fatta prigioniera. Il sultano e la sultana escono sugli spaldi, e spargono monete nel popolo. Un araldo viene spedito dal campo cristiano, per riscattare l' alfiere; ma riporta indietro, a Ciccillo, la non grata novella che Masillo l' ha, innanzi a molta gente, scoperto per Graziella, baciata e fatta sua moglie.

I Cristiani ritentano l' assalto, e questa volta con prospera fortuna. Tonno è fatto prigioniero, e Fortunata è impegnata in duello con Ciccillo. Son separati dal sopravvenire di Masillo e di Graziella, che scoprono Fortunata, e la fanno sposare a Ciccillo. In fine della commedia, tutti, per l' allegrezza, gridano: « Mora lo Turco e bbiva Carlo sesto »!

Fra gli altri attori, c' è pure una giovanetta, Ceccia, che ha qualche cosa della *Vastolla* del Piscopo. Ha visto anch' essa un topolino, e racconta ciò all' innamorato ed alla mamma:

« *Bellonia.* — . . . . ch' è stato ?
Ceccia. — Che bbo' essere stato ? Ccà le zòccole
Jòcano a mpizzo-mpazzo. Io stea seduta
E mm' è sagliuto pe le gamme ad àuto
Tanto no sorecillo; uh, mamma mia !
Che paura m' ha posta !
N' àuto poco che steva,
Me mozzecava.
Bell. — Addove ?
Cec. — Addo' poteva !
Lui. — È proprio saporita sta fegliola ! » (a. II. sc. XII) (1).

(1) Fra questa commedia e *Lo cecato fàuzo* del Piscopo, ci sono anche altri punti di somiglianza. La vecchia *Bellonia,* provata mezzana di amori, madre di *Ceccia,* rassomiglia molto alla *Grannizia,* madre di *Vastolla.* Una scena del

Oltre a questo, sono tanti gli episodi, le scenette più o meno vivaci, che contornano la commedia, che la rendono molto varia e piacevole. Nè mancano un certo sapore di dialetto, ed una certa grazia di espressioni.

La mpeca scoperta fu rappresentata la prima volta ai Fiorentini, nell'inverno del 1723, e la mise in iscena l'Oliva stesso, e fu accolta molto favorevolmente (1); una seconda volta poi comparve allo stesso teatro, nel carnevale del 1732, ma come lavoro di un Eligio Maria Orenghi e col titolo *La mbroglia scoperta* (2). L'Oliva se ne lamenta nella prefazione a *Lo castiello sacchejato:* « mo' — egli dice — la caccia uno, « che pe forza vo' essere tenuto pe patre potativo sujo, e non se nne vo' « cojetare ca le ccose se sanno. No' pozzo 'mmacenàrme comme resciarrà, « pocca sso conciateàno nce ha puosto le mmanelle soje, che tanto sanno « 'mpasta' vierze, quante le mmeje sanno fa' doppie de quatto. Lo cielo le « dia bona ventura, ca nce la desidero, pocca è figlia mia (accossì dice « *Ciccio Viola* che l' ha fatta); quanno che no, se conzòla co lo penziero « ch' isso la fece bella e bona; si po' le ghianàre nce la stroppèjano, che « nce vuo' fa' ?—pacienzia! » La rifazione però non differisce dall' originale, se non per qualche scena aggiunta, per qualche espressione e pel titolo; e l'impresario, in un avvertimento premessovi, confessa che la *Mbro-*

Castiello (I,XII), fra madre e figlia, in cui l' una vuole che l' altra lavori alla calza e resti in casa, mentre lei deve andare attorno ruffianeggiando, e l' altra invece dice ch'è festa, che non vuole lavorare, che deve maritarsi ormai, ha un notevole riscontro con alcune scene del *Cecato*.

(1) *La mpeca scoperta, commeddia pe mmùseca, da rappresentàrese a lo treato de li Sciòrentine sto vierno dell' anno 1723. Addedecata a l' accellentissemo segnore lo sio conte Carlo 'Manuele d' Altann, nepote de S. Eminenza lo si Cardenale Michele-Federico d' Altann, vecerè e capetanio generale de sto Regno de Napole, etc. A Napole, MDCCXXIII. A spese de lo 'mpresareio.*

(2) *La mbroglia scoperta, commeddeja pe mmuseca d'* Eligio Maria Orenghi. *Da rappresentàrese a lo teatro de li Sciorentine de Napole 'nchisto carnevale dell'anno 1732. Addedecata all' eccellentissimo segnore, lo segnore D. Luise Tommaso Rajemunno conte de Harrach etc.* (7 titoli). *A spese de Nicola de Beaso, e da lo stisso se vènneno sotto la Posta.*

glia non è se non la ripetizione dell' altra commedia, rappresentata sullo stesso teatro negli anni passati.

La commedia è tutta un arruffio di travestimenti e di ricognizioni, ma non riesce noiosa, anzi, per condotta, modo di sceneggiare, garbo e gusto di dialetto, è una delle migliori del primo periodo. Le singole scene specialmente sono trattate con molta delicatezza e senso artistico, e le arie son tutte graziose. Una fanciulletta, incaricata di un' imbasciata amorosa, va dicendo per via:

« Bene mio, ched è chesto? 'nso 'ddo vâo
Sento parla' d' ammore e 'nnammorate;
St' ammore che cos' è, ch' è tanto doce,
E tanto cannaruto pe le ffèmmene?
E perchè vanno morte appriesso all' uòmmene?
L' aggio spiato a zia, e m' ha schiaffata
Na mmoccata a lo musso bona, bona;
Sarrà qua' brutta cosa! Ma si è brutta,
Comme po' piace a tutte? Ora va' sacce
Che mbruoglio sarrà chisto,
Ch' è tanto saporito, e tanto tristo!
Quanno quanno so' cchiù grossa
Pe sape' ched è st' ammore?
Che bo' di' sto sosperare,
Zenniare
A chisto e a chillo;
Fa' na tossa,
No resillo,
E lo ddire: gioja, core,
Fato mio, mme faje mori'!
Sto' speruta de sapere
Comme sonco chelle pene,
Che patesce chi vo' bene;
E perchè duje 'nnammorate,

Stanno sule e reterate,
Non se vònno fa' a bbedere,
E le siente ascevoli' ».

L'intrigo principale (*'mpeca*) è questo: — *Ciannella* è una giovanetta, di cui s' ignorano i genitori. Un capitano spagnuolo, dovendo partire per la guerra di Francia, l' aveva affidata a *Ciccotonno*, il quale, morendo, l'affidò al fratello *Marcone*. Di lei si innamora *Micco*, che ricorre alle astuzie di *Sasina*, suo servo, per averla. Sasina si traveste da capitano spagnuolo e va da Marcone. Picchia fortemente all' uscio: Marcone di dentro grida che si faccia piano, se no l' uscio sarebbe caduto. Ma, nell' aprire, vedendo uno spagnuolo, mormora: « M' abbesogna sta' zitto, ch' è spagnuolo! » Sasina sarebbe subito riuscito nel suo intento, se contro di lui non fosse insorta la vecchia *Lisa*, non meno valente inventrice di *'mpeche*. Questa introduce, camuffato da donna, in casa di Marcone, il giovanotto *Meniello*, amante corrisposto di Ciannella; e li fa sposare segretamente, innanzi a testimoni. — Povero Sasina, era per uscirne anche col danno; perchè, mentr' egli era ancora cogli abiti di capitano spagnuolo, il vero capitano ritorna. Scoprendolo per un imbroglione, ma credendolo sempre un estraneo, Marcone e Meniello gli vanno a strappare, per ischerno, i peli dal mento e dalla testa; ma, con non poca loro maraviglia, rimangono l' uno con una barba posticcia fra le mani, l'altro con una parrucca, e il capitano diventa Sasina! — In ultimo poi si scopre che Ciannella era figlia di Marcone.

Tutto ciò è artefatto; ma l' artificio scomparisce quasi sotto le tinte artistiche, con cui è colorito il quadro. Nè poi l' intreccio di questa commedia è dei più intricati del tempo; tutt' altro: qualche volta, e non raramente, nel leggere altre commedie, si giunge per fino a disperare di trovar mai un filo direttore qualunque, per uscirne!

Innanzi al libretto dell' *Ammore fedele*, « favola sarvàteca » rappresentata il 18 aprile del 1724 ai Fiorentini, è detto: « Dapo' have' fatta « la commeddia 'ntetolata *La mpeca scoperta,* figlia leggittema e natorale « mia, e happe pe patre potativo chillo che la copiaje, me venne vo-

« glia de fare na fàvola sarvàteca, che no Toscano diciarrìa *boscareccia* ». Donde appare che di questa fu anche autore l' Oliva. Fu scritta, tenendo avanti per modello l' *Aminta* ed il *Pastor fido ;* e lo confessa il poeta stesso nella prefazione: « . . . . data n' occhiatella a lo *Pastore fido* ed a « l'*Aminta*, pe peglia' lo 'nziembro de lo designo lloro, ma no le ppez- « ze , perchè non me voleva fa' no vestito de Trapolino co' le rretaglie « d' àute, ma no tabbaniello co lo cerrito, co lo muòdolo de l' *Aminta* « haggio tagliata chesta ». — E non ci offre nulla di nuovo nel genere: siamo ai soliti amori pastorali, ed alle solite leggi inventate allegramente dal commediografo; e scorrono i ruscelletti limpidi e cristallini, e luccicano le frecce e gli archi, e gli amanti si dirupano, e i padri fanno il sagrificio d' immolare i figliuoli. La scena è in Arcadia ; ma chi non le piaccia, « se la fegna addo' vo', ca lo munno è granne » !

Pietro Martorana parla in varj luoghi del suo centone di Francesco Oliva, ora sotto il nome di Viola, ora di Auliva, ora di Oliva; ed in uno di essi, alla pagina 410, dice: « In una commedia , che abbiamo sot- « t' occhi, stampata nel 1722, da rappresentarsi al teatro dei Fiorenti- « ni, intitolata *La noce de Veneviento*, l'autore, in una protesta , dice « avere già scritto: *Lo castiello sacchejato* e *Lo fùnnaco revotato* ». E aggiunge di aver presente *Lo fùnnaco revotato*, commedia da rappresentarsi ai Fiorentini nel 1720. A me non è riuscito di vedere il libretto della *Noce de Veneviento;* osservo solamente che una commedia omonima il Napoli-Signorelli l' attribuisce al Saddumene. Ho visto però una commedia intitolata: *Lo fùnnaco revotato*, rappresentata a' Fiorentini nel carnevale del 1756 (1); ed in un avvertimento, che le precede, si dice essere d' un autore « majàteco e chiantuto », e che, in questa riproduzione, era stata rimaneggiata da Pasquale Mililotti. Potrebbe essere benissimo che l' antico autore sia appunto l' Oliva. E di questa commedia conosco ancora una ristampa del 1760 , fatta per essere ripetuta ai Fio-

(1) *Lo fùnnaco revotato, commeddia pe mmuseca da rappresentàrese a lo teatro de li Sciorentine lo vierno de chist' anno 1756. A Napole, MDCCLVI, a spese de Vecienzo Frauto.*

rentini. In essa manca l' avvertimento ed il nome del Mililotti; ci si dice però che la musica è di Giacomo Insanguine (1).

La commedia, per sè stessa, è poco notevole. *Pordenzia* e *Prospero*, marito e moglie, mercanti di sapone, si bisticciano spesso, perchè il marito vorrebbe far la corte alla ragazza *Norella*, innamorata corrisposta di *Fonzo*. Prospero combina nientemeno di trafugare la giovanetta amata, e crede di essere già riuscito nell' intento; sennonchè, nell' aprire la lettiga, dove aveva fatta entrare *Norella*, vi trova invece la moglie! Intanto le ragazze della commedia, per indurre gli amanti a sposarle, fanno scambio di case; e l' imbroglio riesce, alla barba dei vecchi. Non manca in ultimo il riconoscimento di Norella per una figlia, che Prospero aveva perduto.

In uno dei libretti della collezione del Florimo, intitolato *Li duje figlie a no ventre*, rappresentato ai Fiorentini a' 21 aprile del 1725, con musica di Domenico Galasso, in un poco di bianco, sul frontespizio, è scritto con penna d' oca: « poesia di Oliva ». Non so che fede meriti questa notazione manoscritta; certo, nella prefazione al *Castiello sacchejato* del 1732, l' Oliva, pur facendo menzione della *Mpeca* del '23, non accenna a questo lavoro del '25. — Del resto, è una commedia senza importanza, un' altra rifrittura dei *Gemelli*; ma qui, come nella *Calandria* del cardinal Bibbiena, i gemelli sono di sesso differente, e da ciò derivano tanti impicci più o meno inverisimili. Qui l' imbroglio è più complicato, perchè *Lalla* e *Lillo*, i gemelli, sono rappresentati da un solo attore, che ora si veste da uomo, ora da donna!

L' Oliva è commediografo immaginoso, vivace, buon coloritore e grazioso. Si compiace un poco dell' intrigo, ma lo svolge con molta disinvoltura, senza per lo più ricorrere ai luoghi comuni, e senza intoppare in inverisimiglianze.

Ma chi è cotesto Francesco Oliva? Non sempre nell' Opera buffa ci è

(1) *Lo fùnnaco revotato, commeddea da rappresentàrese 'm mùseca a lo triato de li Sciorentine, lo carnevale de chist' anno 1760. A Napole, MDCCLX, pe lo Lancianiello, e da lo stisso se reâlano a lo ssoleto.*

permesso rispondere a questo genere di domande; ma qui fortunatamente lo possiamo. Francesco Oliva è autore di un poema eroico intitolato : *Napole accojetato*, che tratta del riordinamento di Napoli dopo la rivoluzione di Masaniello. È in venti canti in ottava rima, e fu finito il 17 dicembre 1727. « Vincenzo de Ritis » — è il Martorana che parla — « nel 1849 dava fuori un manifesto, dove fece imprimere tutti gli argo-« menti e prometteva di dare infine di ciascun canto delle note diluci-« dative, riguardo alle patrie costumanze di quell' età, e ne volea ese-« guire due edizioni , una in 4° a due colonne con litografie in carta « cinese , esprimenti le principali scene di ogni canto , ed un' altra in « 8°. Ma si è veduto solamente il primo fascicolo di quella in 8° stam-« pato dalla tipografia Virgilio il 1849, il quale contiene i quattro primi « canti » (1). Ne possedevano una copia manoscritta il canonico Antonio Giordano , e un' altra Vincenzo de Ritis. Anche l' abate Cuomo ne possedeva una ; ma non so se fosse stata la stessa di una delle altre due. Già un anno prima del de Ritis, un signor Castellano ne aveva cominciata la pubblicazione, pe' tipi dei fratelli De Angelis, intitolandolo: *Lo revuoto de Masaniello*. Precedeva il poema un articolo di Luigi Volpicella , che trattava *Della patria e della famigtia di Tomaso Aniello detto Masaniello*. La pubblicazione giunse all' ottava ottantaseesima del III canto.

L' Oliva scrisse ancora una traduzione in vernacolo dell' *Aminta*, che ha questo titolo : « *Aminta. Favola pastorale de chillo gran poeta che* « *se chiammava Torquato Tasso, vestuta a la napoletana da* ACANTEDE « ANTEGNANO, *pastore arcade, pe chi ha gusto de vedere màscare all'uso* « *de Napole. Dedecata...* » E l' Oliva si riserbava a mettere un nome alla prima occasione. Si conserva manoscritta nella Biblioteca nazionale di Napoli (XIII,C, 81) — Ed anche sulla Nazionale di Napoli (XIII,H, 56) c'è manoscritta una *Grammatica della lingua napoletana*, scritta dall'Oliva nel 1728, siccome si rileva dalla pag. 12; dove è detto: « L'anno

(1) MARTORANA, *Not. biogr. e bibliogr.* pag. 15-16.

« scorso 1727, si vide un poema satirocomico non ignobile, intitolato « *La Ciucceide*, dove sta meglio intesa l'ortografia di questa lingua ». (1) Non è un lavoro disprezzabile, quantunque, s' intende, non vi manchino alcuni dei pregiudizj dell' epoca. Meriterebbe d' esser pubblicata! Vi si dicono delle cose curiose riguardo all' ortografia: per esempio questa, che non bisogna mettere l'apostrofe innanzi alla *n*, quando significa *in*, perchè, dice l' autore, l' apostrofe si mette dove manca qualcosa, e innanzi alla *n* non manca niente, non avendo i Napolitani mai profferito intera la proposizione *in*. — Vi è premessa una lunga prefazione, in cui l'Oliva dice: « ... A componerla (questa grammatica) mi sono state « d' impulso le censure, che alcuni alle mie commedie, fatte in questa « lingua, per musica, hanno per astio ed inconsideratamente opposte. « Alle quali, quantunque risposto havessi nella maniera che potei, nulla « meno i leggitori (conforme è vizio dell' umana natura, che al peggio « inchina), tratti dal piacere della maldicenza, o nulla o poco alle dot- « trine poetiche e grammaticali, da me addotte per dichiarazione del vero, « avvertirono ». Donde appare che l' Oliva abbia sostenuta una polemica per le sue commedie. Il Martorana farebbe subito ad indicare *La Violeide*; ma invece questa, come abbiamo visto, è scritta contro il Piscopo.

Ai suoi critici, l' Oliva rispose con un poemetto intitolato *L' assedio di Parnaso*, di cui non rimangono se non tre soli canti manoscritti, nel codice XIII,C, 81 della Nazionale, dopo la traduzione dell'*Aminta*. Anch' egli finge di essere andato al Parnaso. Sulla punta più alta di quel monte, c' era la reggia di Apollo, a cui faceva da portiere Giulio Cesare Cortese, che colà s' era ammogliato con *Grazia*.

> « Na femmena stemata a sto pajese
> . . . . e cammarèra amata
> De Talia, che tanto affetto mese
> A Ciullo nuosto e le fa tant' annore

(1) Veramente la prima edizione della *Ciucceide* è del 1726 (Napoli, Muzio).

Che campa a grassa e stace da segnore ». (I, 54.)

V' arrivò in tempo che una gran folla di poeti comici assediava la reggia, per rapirvi Talia. Erano

« . . . . . Cierte stracciune
senz' arte, senza parte, strutte e affritte;
pe ffàrese 'no paro de cauzune
arrobbaro, copiaro libre e scritte.
Fatte cierte zorbie ll' asenune,
che chiammàro commeddie zoffritte,
nche se foro no poco arrepulute
nzoperbia e nnarbascìa se so' mettute. » (I,36.)

Al terzo canto incomincia l' assalto, ed all' Oliva sono mostrati a dito, dalla casa del Cortese, i principali fra gli assedianti. Viene prima uno che porta scritto sull' insegna: « Ogni mio frutto Amor consuma alfine ».

« E diceva lo vero lo scasato,
ca sta mmano a doje birbe malantrine,
che priesto priesto le fann' ire ammitto
chello ppoco che pò campa' l' affritto ». (III,10)

Una delle accuse, fatte dagli scrittori della *Violeide* al Piscopo, era appunto questa, di aver perduto la testa appresso a una cantante! Si potrebbe quindi supporre che, in questo tale capitano, l'Oliva abbia voluto rappresentare il Piscopo; ed allora uno degli scrittori della *Violeide* potrebbe esser lui, l' Oliva. E che allora l' avesse intitolata *Violeide* dal nome suo?

I caporioni fra gli assedianti erano *D. Bosecchia* e *Donna Tecchia*, ch' erano seguiti da molti, e fra gli altri da un calabrese di Zompano. Il Berni, in una sortita, li sbaraglia e mette in fuga. Un altro eroe è « *Ruospo* pe ttanta 'nfamie nnomenato ».

« . . . . . Havette chisto
qua' 'ngegno e quarche rrobba, ma s' è aûso
a tanta vizije, che pezzente e tristo

remmase; e pe magna', lo schefenzuso
ogne mmale tenta' sempe fu bisto:
juoche, truffe, arravuoglie e maje se quieta;
vôze all' ultemo fare lo pojeta.

Facette certe zòrbie c' arrobbaje
a chisto e a chillo o che sia vivo o muorto;
de mutte e fatte spuorche le 'nchiastaje,
credènnose accossì pegliare puorto.
No cierto Chieppo apprimmo l' ajutaje,
ch' era cchiù birbo d' isso, fàuzo e stuorto,
e pe chisto ncriccaje 'nn àuto lo naso
che fu lo primmo a 'ntornia' Parnaso. » (III,42-3.)

Un altro è « lo capetanio Anchejone »:

« No jannizzero è chillo, che pe mamma
havette na creata, e no spagnuolo
pe patre; lesto assaje de mano e gamma
a saperte leva' lo ferrajuolo;
e perchè se crepava de la famma,
voze 'mpara' lo figlio truffaiuolo;
p' haverne ajuto lo mettette ncorte,
addove apprimmo 'ng' happe bona sciorte.

Da criatiello a paggio ed a copista
de lettere passaje, ca sicco e nquanto
screvea no poco, ma la mano è trista,
ch' è spagnola stroppiata . . . . . .
. . . .

Ma che cosa 'mpara' ncorte potije,
addo' chi nce tras' ommo ciuccio nn' esce ?
Isso che ciucciariello nce trasije,
che s' avea da fare, mente cresce ?
Era male 'ncrenato, se mettije
mmiezo a li vizie, tanto tristo resce,

guitto, fàuzo, forfante, bestialone,
che pe servi' non trova cchiù patrone.

. . . .

Chisto porzine p' abbuscare pane
s' è puosto a ppojetare ed a fa' joje,
arrobbanno azzoè da ccà e da llàne,
e bennènnole po' pe ccose soje.
Conzerta cantarine, hoc est p......,
che bonno receta', ca ogn' una proje;
co chesta scusa fa lo roffiano,
e molto fe' col senno e con la mano.
No mùseco 'mbreaco ll' ha mettuto,
co' la museca soja, sott' a le stelle;
ma se vede ch' è n' àseno vestuto,
e se crede vola', ma non ha scelle ». (*Canto III, in fine*)

Queste dipinture sono certamente dei poeti, che noi abbiamo fin quì studiato: del Mercotellis, del Tullio, del Gianni, del Saddumene, del De Palma, del Piscopo. Non possiamo determinare però in quale proprio di quei personaggi del poemetto si ritragga ciascuno di essi. Questo poemetto e la *Violeide* ci dànno, ad ogni modo, una bella prova delle guerricciuole pettegole, che anche allora combatteva la *virtuosa canaglia*.

Ci riesce di poter stabilire anche l' anno e il luogo, in cui nacque l'Oliva. A pagina 19 della sua *Grammatica*, dice: « Scrivo in età oltre i cin- « quantacinque anni, d' una lingua trasfusami col sangue, essendo io ed i « miei maggiori nati e vivuti in questa città ». La *Grammatica* fu scritta nel 1728, quindi egli nacque in Napoli nel 1673. Sennonchè il Martorana, movendo da altri dati, dice esser nato nel 1669. In una postilla, posta in fine al *Napole accojetato*, sta scritto: « a 17 dicembre 1727, nell' anno dell' età sua 58 ». Fra le due, forse la vera data è quella del 1669; perchè l' Oliva, dicendo « oltre i cinquantacinque », avrà voluto intendere « cinquantanove »! Come se dire « oltre i dieci » equivalesse a dir « cento » !

IV. Tommaso Mariani.

Nel 1727, il Mariani mise fuori in Napoli la sua prima commedia, siccome si rileva dalla prefazione all' altra intitolata *Il Baron della Trocciola* del 1736. Com' è detto nel frontespizio di ciascun suo libretto, era romano: perciò i suoi personaggi son sempre napolitani o romani. Nelle sue commedie non c' è niente d' inverisimile, ma nemmeno niente di originale o di vivo o di attraente. Il Mariani ha nella bisaccia tutte le scene di convenzione e le cava fuori e mette in pratica, quando se ne presenta l'occasione. Quindi le sue commedie patiscono nei lombi e sono tutte un pochino sbilenche e zoppicano. Difetto imperdonabile poi per un autore di Opera buffa, è che non sa nè ridere nè far ridere. Ed è naturale, perchè quel riso schietto, sboccato, grasso, spensierato, della nostra Opera, è patrimonio proprio de' Napolitani.

Il Mariani usa anche il dialetto; ma il suo è dialetto per le desinenze, non per lo spirito. Un napolitano, che vede una graziosa servotta romana, non le dirà proprio, come vorrebbe il Mariani:

« — Ussia è Romana?
— Al suo comando.
— A chella
Facce cianciosa e bella
Già me n' era addonato;
Pe sse bellizze toje
Io già vedo cchiù d' uno arrojenato ».

Ma il Mariani aveva bisogno di scrivere in dialetto e sforzarsi di far ridere; se no non c' era chi comprasse i suoi libretti! Il pubblico voleva ridere, non commuoversi. Lo dice il Mariani stesso, per bocca del poeta nell' *Impressario di teatro:*

« A ssi triate, amico, vonno ridere,
E tanno stann' attiente a la commedia,
Quanno vedono ascire

Lo buffo co la smorfia,
Co no smocco, no làzzaro
De seggettaro, e le sentono dire
Qua' parola 'mmescata co la museca;
Ma a lo filo dell' opera,
A na scena de forza
Non ce tènono niente.
Quanno strilla' le siente:
Oh che piccio, vattenne, fuss' accisa!
Ca mo' me faje annozzare
Chello poco de risa
Che m' aggio fatto! » (a. II, sc. III).

L' impressario di teatro fu rappresentato al Nuovo nel carnevale del 1730, con musica, nel secondo atto, di Giovanni dell' Anno. — Un impresario napolitano scrittura due prime donne per un' opera, che il maestro di cappella e il poeta stanno raffazzonando, e s' innamora della serva di una di esse e vuole che anche lei abbia una parte nell' opera. Intorno alle due prime donne fa lo spasimato un zerbinotto, già amante promesso di un' altra; la quale ora, vestita da uomo, lo viene a sorprendere. Il zerbino ritorna al primo amore, e così finisce la commedia.

Chi dell' altrui si veste presto si spoglia fu rappresentata ai Fiorentini, nell' inverno del 1734, con musica di Antonio Aurisicchio.—Andavano a nozze procurate un fratello ed una sorella, accompagnate dalla madre, e portavano con loro una lettera di presentazione allo zio dei rispettivi sposa e sposo. Per via furono assaliti da' ladri e spogliati. I ladri erano de' buontemponi e, trovata la lettera, pensarono di servirsene per rubare a quei meschini anche gli sposi! Si vestono cogli abiti rubati e si presentano con la lettera a quel tale zio. Vengono anche i derubati, vestiti miseramente. In ultimo i ladri sono riconosciuti e... perdonati.

Nell'inverno del 1735, con musica di Giuseppe Selliti, fu rappresentato ai Fiorentini *Il finto pazzo per amore;* e nella primavera dello stesso anno,

ed allo stesso teatro, *Gli amanti generosi*, con musica di Domenico Sarro. Nel carnevale dell'anno seguente, anche a' Fiorentini, fu dato *Il Barone della Tròcciola*, con musica di Giovanni Fischetti; ma questa qui era la riproduzione d' una commedia rappresentata a Napoli sette anni prima. Ora era « nuovamente sceneggiata, intieramente cambiata in un suo episodio « ed accresciuta notabilmente nella parte dell' amante affettata, non che « ridotta quasi del tutto in lingua toscana, ed adorna d' arie tutte compo- « ste di nuovo ». È la meno insipida di quelle del Mariani, forse (o senza forse!) perchè il soggetto è tratto dal *George Dandin* del Molière. Il *Barone* è un villano rifatto, che fa la corbelleria di sposare una nobile, la quale, solamente « per prendersi spasso », si mette ad amoreggiare con un conte scimunito. Troppo tardi il Barone fa senno, e dice a sè stesso:

« Si t' avisse pigliata
Na para toja, mo' non sarrisse a chesto;
Ca si no poco poco jesse storta,
A botta de mazzate
La lassarrisse 'nterra meza morta;
Co chesta ch' è segnora
Non te puoje freccecare! »

(A. I, sc. vi).

Al Mariani sono pure attribuiti: *Lo cicisbeo coffeato*, rappresentato ai Fiorentini nel 1728, con musica di Costantino Ruberto; *La schiava per amore* al Nuovo, con musica di Onorio Ladel, pseudonimo senza dubbio di Leonardo Leo, nell' autunno del 1729; e *Fingere per godere*, al Nuovo, nella primavera del 1736, con musica di Domenico Sarro (1). Il Florimo gli attribuisce pure la poesia dell' intermezzo *La contadina astuta*, rappresentato fra un atto e l' altro dell'*Adriano in Siria*, al San Bartolomeo, il 25 ottobre del 1734, « per sollennizzare il compleannos di sua Maestà Cattolica la Regina delle Spagne ». La musica ve la messe Giambattista Pergolesi, e ne furono esecutori Laura Monti *(Livietta)*

(1) Cfr. FLORIMO: — *La scuola musicale* ecc. vol. IV. *Passim.*

e Gioacchino Corrado *(Tracollo)*; e, secondo il Florimo, « piacque quasi quanto *La serva padrona* » (1): non certamente per bontà della poesia, che non s'eleva di sopra agli altri lavori del Mariani! L'intermezzo pare che dovette esser ripetuto spesso, insieme con altre opere; certo noi lo ritroviamo anche col titolo cangiato di *Livietta e Tracollo*. Così, riabilitato dalla musica del Pergolesi, il Mariani, poeta della decadenza, ci schiude l' adito al secondo periodo dell' Opera buffa, in cui il nostro teatro assorge ad onori insperati.

CAPITOLO SESTO

Secondo periodo dell'Opera buffa (1730-1750)

La serva padrona. — L'*Opéra comique.* — Gennaro Antonio Federico — *Il finto fratello.* — *La zita.* — *Lo frate 'nnammorato.* — *Il Filippo.* — Le altre commedie. — *Il nuovo Don Chisciotte.* — Pietro Trinchera. — *Le 'mbroglie p'ammore.* — Il tipo del notaio. — *La simpatia del sangue* e il tipo del *paglietta.* — *Lo secretista.* — Il tipo del segretista. — *Il Barone di Zampano.* — *Ciommetella correvata* e il tipo dell' abate. — *Le fenziune abbentorate.* — *Il concerto* ed il tipo del maestro concertatore. — *La vennegna* ed il tipo di governatore di villaggio. — *L'Abate Collarone* ed il maestro di cappella. — *Lo tutore 'nnammorato.* — *Il finto cieco.* — *La tavernola abentorosa.* — Le commedie in prosa. — *I Cartelli.* — Antonio Palomba. — Le sue commedie. — *Il Marchese Sgrana.* — Giudizio del Cimaglia. — Il buffo Antonio Catalano.

Nel 1733, « festeggiandosi il felicissimo giorno natalizio della Sac. Ces. Catt. Real Maestà di Elisabetta Cristina, Imperatrice regnante », sul teatro San Bartolomeo, fra un atto e l'altro del dramma *Il prigionier superbo*, messo in musica da Giovan Battista Pergolesi, fu rappresentato per la prima volta un intermezzo buffo intitolato *La serva padrona*. La poesia

(1) Florimo: — *La scuola musicale,* ecc. vol. II, pag. 196; e vol. IV, pag. 23.

era di Gennaro Antonio Federico, e la musica dello stesso Pergolesi, giovanotto ventitreenne, da poco uscito dal Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. Fu accolto con entusiasmo.

L' intreccio ne è poco originale: ricorda la *Fantesca*, intermezzo del Saddumene. Ma ciò che lo fa importante non è la poesia, sibbene la musica del Pergolesi. Colla *Serva padrona* questo imberbe maestro palesò le sue splendide doti di artista, e vinse le difficoltà della monotonia di due personaggi, che non lasciano mai la scena, e di un' orchestra ridotta alle semplici proporzioni del quartetto (1). Una delle compagnie di comici vaganti lo portò oltr'Alpi, e la sera del 4 ottobre 1746 lo rappresentò sul teatro Italiano di Parigi; ma ebbe ben poco buona accoglienza. Nel 1752 però, nell'agosto, la compagnia diretta dal Bambini, lo ripresentò al pubblico parigino, sulle scene dell'Opera, e per quelle poche note si destò un incendio. In occasione della ripresa dell'opera del Destouches, *Omphale*, il Grimm si scagliò violentemente contro quella e tutte le altre musiche francesi, difendendo a spada tratta la musica italiana. Dalla quistione puramente musicale si passò a una quistione nazionale e politica (2). Si combattè lungamente, finacchè, più tardi, da questa non si generò l'altra lotta, ancora più accanita, fra' Piccinnisti e i Gluckisti.

E dalla rappresentazione della *Serva padrona*, data la nascita dell'*Opéra comique*. « Quando — dice l'Algarotti — fu udito in Francia lo stile na-
« turale ed elegante insieme dalla *Serva padrona*, con quelle sue arie
« tanto espressive, con quei suoi graziosi duetti, la maggior parte dei
« Francesi prese partito a favore della musica italiana. Così che quella
« rivoluzione, che non poterono operare per lunghissimi anni in Parigi
« tante nostre elaboratissime composizioni, tanti passaggi, tanti trilli,
« tanti virtuosi, la fece in un subito un intermezzo ed un paio di buf-

(1) Cfr. FLORIMO: — *La scuola musicale ecc.* vol. II, pag. 201.

(2) Cfr. F. DE VILLARS: — *La Serva padrona, son apparition à Paris en 1752, son influence, son analyse, querelle des bouffons*. Paris, Castel, 1863.

« foni » (1). Il Baurans ne tradusse il libretto in francese, e mostrò come anche le parole francesi potessero essere suscettibili di musicabilità. Posteriormente il Blavet scrisse *Le jaloux corrigé, pastiche italien;* il Monsigny l'*opéra bouffon* in un atto, *On ne s'avise jamais de tout;* il Dauvergue, *Les troqueurs;* ed Egidio Romualdo Duni, basilisco, compose in francese più di venti opere buffe. « Cette forme de rondo — dice il De Villars — cette coupe de morceaux, leur vive allure, leur esprit, « que nous trouvons dans *Rose et Colas,* et dans les oeuvres qui suivi- « rent, nous les devons à ces pauvres diables qui, passant les monts, « fécondèrent notre genre de musique éminemment national, et que, dans « notre ingratitude, nous chassâmes, tout en gardant la semence fécon- « dante et rénovatrice ». (2).

Col Pergolesi l' *Opera buffa* prese un andamento ardimentoso. Egli dette calore e vita ai duetti; e quello della *Serva padrona* « Lo conosco a quegli occhietti » è, secondo l'Arteaga, « modello di gusto il più perfetto, cui possa arrivarsi in codesto genere » (3). Furono a lui contemporanei, o lo seguirono di poco: — il Porpora, che, se dotato di poco genio inventivo, ebbe il merito di educare all'arte cantori famosi, quali il Farinello, il Caffarelli, il Porporino, la Regina Mingotti, la Salimbeni, la Moltani, la Gabrielli; — il Logroscino, inventore dei finali buffi, e per cui ogni atto si terminava con un pezzo, ed il motivo, proposto dapprima da una sola voce, si svolgeva poi a due a tre e a quattro, sempre interrotto da nuovi canti, conservando le più belle forme melodiche e bene armonizzate, che potevano divenire in ultimo il soggetto di un coro piacevole e di effetto (4); — il Piccinni, perfezionatore di que-

(1) *Saggio sopra l'opera in musica* nel VI volume delle *Opere* del Metastasio. — Napoli, de Bonis, 1781.

(2) De Villars, op. cit., pag. 45; e cfr. anche Amédée Méreaux: — *Naissance de l'opéra comique en France*, in *Varietés littéraires et musicales.* Paris, Calman Lévy, 1878.

(3) *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano.* — 2ª ediz. vol. II, Venezia, Carlo Pallese, 1785, pag. 23.

(4) Cfr. Florimo. — *La scuola musicale* ecc. vol. II, pag. 322.

sti finali, e notevole per lo stile dolce brillante e ricco d' accompagnamento, autore di una *Buona figliuola*, poesia del Goldoni, la quale fece il giro del mondo; — il Sacchini, dalla maniera soave ed affettuosa; — il facile e fecondo Anfossi, che, secondo l'Arteaga, tiene fra' compositori lo stesso posto che il Goldoni fra' poeti comici (1).

E come poeti, in questo periodo, fiorirono: Gennaro Antonio Federico, autore della poesia della *Serva padrona*, uno dei migliori; ed i notai Pietro Trinchera ed Antonio Palomba.

I. Gennaro Antonio Federico.

Fu curiale napolitano e morì fra il 1743 e il 1748 (2). Prima che melodrammi buffi, scrisse commedie in prosa « d'intreccio e di carattere; « alle quali diede una veste tutta moderna e singolarmente napolitana, « non già buffonesca, ma piacevole sì nelle dipinture dei costumi che « nel linguaggio, nel quale potrà essere da' posteri qualche volta pareg- « giato, ma non vinto » (3). I titoli di codeste sue commedie sono: *Li birbe* e *Lo curatore;* ma a me non è riuscito di vederle (4). Il Napoli-Signorelli però, nella prima edizione delle sue *Vicende,* ci dà di esse una notizia abbastanza larga; notizia che poi ha soppresso completamente nella seconda edizione. « Si ammira — egli dice — nella prima una fresca « somigliante dipintura di due scrocconi, perdigiorni, scorritori di bot-

(1) *Le rivoluzioni* ecc. vol. II, pag. 327.

(2) E non dopo il 1750, come dice il Napoli-Signorelli (*Storia crit. de' teatri,* vol. X, parte 2ª, pag. 17; e *Vicende della cultura,* vol. VI, pag. 316). Infatti, nella ristampa del *Fantastico,* fatta nel 1748, nella prefazione, si dice che l'autore in quell' anno era già morto.

(3) Napoli-Signorelli:— *Vicende della cult.* vol. VI, pag. 316.

(4) Di una di esse però, del *Curatore*, posso dare una esatta indicazione bibliografica, grazie alla cortesia del dotto cavaliere Conte Giovanni Salvioli, veneziano. Eccola: — *Lo curatore commedeja de* Gennarantonio Federico *napolitano, dedecata a la 'llostrissema e azzellentissema segnora Anna Francesca Pinelli, prencepessa de Belmonte* ecc. ecc. *A Nnapole MDCCXXVI, pe' Gianfrancisco Pace.*— La dedica è in lingua comune italiana, colla data «Napoli il dì 28 novembre, 1726. »

« teghe da caffè, e cicisbei affamati, che vanno amoreggiando per ispiu-
« mar le semplici. Lo scioglimento della favola dà maraviglioso risalto
« a questa bellissima pittura. Questi *Birbi* si spacciano per personaggi di
« civil condizione, e per l'arrivo dei loro genitori idioti e villani riman-
« gono avviliti in pubblico, con maniera ancor più vivace di quello che
« rimane umiliato il *Glorioso* nel teatro francese. Nell'altra, dedicata dal-
« l'autore alla Principessa di Belmonte D. Anna Francesca Pinelli nel 1726,
« cui premise una lettera erudita il dotto nostro avvocato Niccolò Maria
« di Fusco, si dipinge eccellentemente un curatore, che traffica sul ma-
« trimonio della fanciulla che ha in cura, con un tagliacantone che la pre-
« tende. I tratti, che caratterizzano l'avidità del primo e la poltroneria del-
« l'altro, sono inimitabili. La passione di *Tenza*, giovanetta che prende spo-
« glie virili per ricondurre al suo amore un amante infedele, ha un co-
« lorito vivacissimo, interessante e proprio talmente di questa favola e di
« questo personaggio, che, ad onta del rancido cangiamento di abiti, si
« rende affatto nuova. Soprattutto non può esprimersi abbastanza la bel-
« lezza della locuzione di questa commedia, sia negli affetti patetici, sia
« nelle grazie comiche, sia nei trasporti energici, sempre è vera, sempre
« graziosa, sempre naturale e non mai pulcinellesca. Solo avrei deside-
« rato che *Prizeta* non passasse così facilmente alla casa dell'amante, per
« evitare l'apparenza di un trafugamento » (1).

Di lui ci rimangono molti libretti.

Il primo pare che sia stato *Il finto fratello*, rappresentato al teatro Nuovo, l'autunno del 1730, con musica di Giovanni Fischetti. È una commedia di intrigo, un guazzabuglio di amori e di rivalità amorose, con attori parte napolitani, parte no.

L'anno dopo, sul teatro dei Fiorentini, fu rappresentata *La zita*, con

(1) *Vicende della coltura nelle due Sicilie, o sia Storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti e degli spettacoli, dalle colonie straniere insino a noi, divisa in quattro parti. — Tomo V. — In Napoli, MDCCLXXXVI, presso Vincenzo Flauto, con licenza dei Superiori e privilegio.* — Pag. 550 e 551.

musica di Costantino Ruberto. La scena è al Lavinaio. *Rocco* e *Cola* vengono a cantare una mattinata sotto le finestre delle belle. Rocco doveva sposarsi, senza conoscerla, una vecchia, la *zita*, che già aveva avuto tre mariti. Essa si vezzeggia e fa la ritrosetta, com' una colombella pur ora uscita di nido. Veniva di lontano ; ma quando fu per giungere , il veicolo, su cui andava, si spezzò e la poverina si presentò al promesso più malconcia di quello che non fosse per l'età. Quando Rocco la vide, si cacciò le mani nei capelli , inorridito. Su questa situazione ridicola , si fonda l' intreccio dei tre atti ; alla fine dei quali, Rocco sposa una sua coetanea , quella cioè cui cantò la mattinata in principio di commedia, e la vecchia *zita* se ne torna dond'era partita.

La zita segna un passo notevole nell' *Opera buffa;* in essa, più spiccatamente che in altre commedie anteriori, un carattere ridicolo, com' è qui quello della vecchia che pensa a pigliar marito giovane, è elevato a protagonista , ed una situazione eminentemente buffa è presa per base dell' azione. La commedia diviene insomma una farsetta allungata in tre atti , la vera *Opera buffa* , come la intendiamo adesso. Il riso aperto , franco , giovialone , leggermente e benevolmente satirico la invade tutta, in ogni scena, in ogni frase.

Terza, in ordine di tempo, fra le opere del Federico, ma una delle più conosciute, è *Lo frate 'nnammorato*. Fu per la prima volta rappresentata ai Fiorentini nel 1732; ma poi fu riprodotta e sullo stesso teatro e sul Nuovo molto spesso, perchè in quell' opera il pubblico intravide quale genio si celasse sotto le vesti del giovinetto Pergolesi ! Anche qui la musica fece la fortuna della poesia. (1) Il fondo della commedia è

(1) Il motivo, di cui il Pergolesi si servì per rivestire l' aria di questa commedia:

« Non si' cchella ch' io lassaje,
Lo conosco, affritto me,
Àuto ammore tiene 'n core,
Mme tradiste ! ma perchè ? »

è lo stesso di quello, di cui poi, più tardi, si servì per la strofe dello *Stabat*: « Eja mater, fons amoris. » Glie ne fece colpa il padre Martini, e Saverio Mattei ripetette l' accusa. Ma Pietro Napoli-Signorelli rispose con buoni e saldi argomenti in favore del Pergolesi (*Sistema melodr.* pag. 57-9).

vecchio e logoro. In casa di *Marcaniello* c' è un giovane *Ascanio*, di ignoti parenti, che fa all' amore con due sorelle, *Nena* e *Nina*; le quali l'ospite aveva destinate invece l' una per sè l' altra pel figlio. Quando Ascanio vede che non gli riesce di sposare nè l' una nè l' altra, è per disperarsi. Ma, per un segno, è riconosciuto fratello alle due ragazze, e s' acqueta, non acconsentendo però che le sorelle sposino quei due babbei, padre e figlio. Da questo fondo scialbo, stacca però una certa tinta vivace, ed è nella dipintura dei caratteri dei personaggi. Il vecchio Marcaniello, che vuol fare il cascamorto colle belle ragazze, soffre di podagra. Il figlio, *Don Pietro*, è un imbecille, con residui di erudizioni scolastiche, che inciampa subito nelle reti amorose. Sotto le sue grandi ali, accoglie tutte, signore e cameriere. Mentre che il padre cerca di persuadere alla signorina, promessa sposa al figlio, che questi non era un libertino, lui s' avvicina ad una cameriera, e le dice sotto voce:

« Mente lo gnore fa capace a quella,
Divertiamoci insieme. »

È insomma il tipo dello studentello provinciale di poca levatura, che torna al paesello senza che un bricciolino di cultura gli sia potuto entrare nel cervello, e più sciocco di quando ne partì.

Con l' *Ottavio* (1), con l'*Ippolita* (2) e col *Flaminio* (3), il Federico dà un passo indietro, si rituffa in un bagno di metastasianismo poco salubre. Sono scritte quasi tutte in italiano, con poche parti in dialetto: il padre sciocco, l'amante sciocco, e i servi. E di tanto in tanto, non mancano le imprecazioni alle stelle e le tigri d' Ircania.

Il *Filippo*, rappresentato al Nuovo nell'estate del 1735, con musica di Costantino Ruberto (4), risente anch' esso di quell' eroismo malaticcio; ma

(1) Rappresentato ai Fiorentini l' inverno del 1733. Musica di Gaetano Latilla.

(2) Ai Fiorentini, nella primavera del 1733. Musica di Nicolò Conti.

(3) All' Argentina di Roma, nel 1735, con musica del Pergolesi. Ripetuto poi al Nuovo di Napoli, nell' inverno 1749.

(4) Fu poi ripetuto allo stesso teatro nell'autunno del 1759, con musica di Antonio Sacchini, e col nuovo titolo di *Il copista burlato*.

ci offre qualche cosa di più vitale nei tipi della classe borghese. C' è un copista, un maestro di scherma ed una scuffiara, la quale, colla sua civetteria, mette in rivoluzione i cuori del vicinato. Va nello studio del copista, e distrae quel meschino dal lavoro. Ciò dà gelosia al maestro di scherma, ch' entra furioso dal copista e gli getta fuori di casa tutte le poche masserizie. Il copista corre in tribunale pel risarcimento dei danni. E la donnina è sempre in mezzo a placare ed aizzare, finacchè, all' ultima scena, sposa lo schermitore. Come vedremo più tardi, questa parte borghese e comica della commedia servì di fondamento ad una delle migliori di Giovan Battista Lorenzi, alla *Scuffiara*.

La *Rosaura*, rappresentata la prima volta nel 1736 al teatro de' Fiorentini, con musica di Domenico Sarro (1), è una graziosa commedia, nonostante i riconoscimenti ed i travestimenti e gli altri mezzucci di maniera, ch' erano del tempo. Tutto l' intreccio poggia sulla diversa indole di due vecchi fratelli, l' uno dei quali propendeva alle donne, l' altro ne aborriva. E si fanno guidare da questi loro naturali diversi, nella educazione e destinazione di due nipoti, un giovanetto ed una giovanetta, affidati alle loro cure. I due vecchi hanno i loro prototipi in Demea e Micio degli *Adelphi* di Terenzio.

Non ci si guadagnerebbe nulla a fermarsi minutamente su ciascuna delle molte altre commedie del Federico. Si rassomigliano tutte, e tutte hanno gli stessi pregi e gli stessi difetti. Sono più o meno tutte costruite con le stesse scene, con le stesse situazioni, ravvivate dalla medesima vivacità comica e spigliatezza di dialogo, ma tutte difettose nell' intreccio fondamentale. *I due baroni* furono rappresentati ai Fiorentini nell' estate del 1736, con musica di Giuseppe Selliti. *Da un disordine nasce un ordine* allo stesso teatro, l' autunno 1737, con musica di Vincenzo Ciampi. *Inganno per inganno*, anche a' Fiorentini, l' autunno del 1738, con

(1) Fu poi ripetuta allo stesso teatro, nel carnevale del 1738. E in un avvertimento, premesso al libretto stampato in questo anno, è detto che, con poche modificazioni, la commedia era « la stessa che si rappresentò nel passato anno 1736».

musica di Nicola Logroscino. L' *Ortensio*, a' Fiorentini, il carnevale del 1739, con musica di Giovan Gualberto Brunetti (?). *Amor vuol sofferenza* al Nuovo, l' autunno del 1739, con musica di Leonardo Leo. La *Beatrice*, anche al Nuovo, con musica di Vincenzo Ciampi, nel carnevale 1740. L' *Alidoro*, ai Fiorentini, l' estate del 1740, con musica del Leo. L'*Alessandro*, allo stesso teatro, con musica dello stesso Leo, l'anno seguente. La *Lionora*, nell' inverno del 1742, a' Fiorentini, con musica per la parte buffa del Logroscino, per la seria del Ciampi. — Della comicità della parte popolare di tutte queste commedie, riporteremo solo un saggio, che togliamo dall' *Alidoro*. *Giangrazio*, un mezzo balordo napolitano, sa che suo figlio s' è innamorato anch' egli della tavernaia *Zeza*, e va da questa per isgridarla e persuaderla a lasciare in pace il figlio. Intanto, avvertito che quella diavoletta usava un certo fascino cogli occhi, le va incontro colle spalle voltate, insieme con un altro vecchio, *Meo*.

« *Zeza*. — Ched è chesso?
Mme votate le spalle?
Meo — E cche te pare
Che te vo' accarezzare?
Falle duje carezzielle, si' Giangrazio,
Ca ll' haje obbrecazione!
Gian. — (E io starebbe
Mmiezzo.....)
Zeza — E che v' aggio fatto io poverella?
Meo — Ll' haje fatto na cosella!
Gian. — Se sapessi
Che m' hai fatto!...
Meo — Ll' haje fatte
Sbota' lo figlio, nce ll' haje 'nnabessato,
Nce ll' haje precipitato!
Gian. — (Ed è lo peggio
Che ha fatto sbota' a me!) Uh, uh....
Meo — L' arraggio, ne?

Gian. — L'arraggia, sine! »

La furba ostessa si mette a piangere, bacia la mano al vecchio, che guarda insollucherato e mormora:

Gian. — (È finita
Già per me!)
Meo — La sa tutta! E ll'osserria....
Ched è? nce avite sfizeo
A ttoccàrele la mano? Si' Giangrazio,...
Mmalora! chisto se n'è gghiuto 'nzièccolo!
Quanto va ca sta cànchera ha 'ncappato
A chisto puro? Si' Giangrazio...!
Gian. — Meo.
Meo — E che? è 'ncanto o è suonno?
Gian. — Ah! Giangrazio non è più pe' sto monno! »

L'ultima commedia del Federico è il *Fantastico*. Fu rappresentata al Nuovo nel carnevale del 1743; e, cinque anni dopo, nell'autunno del 1748, fu ridata a' Fiorentini, col titolo: *Il nuovo Don Chisciotte*, con alcune mutazioni fattevi da un A. P., iniziali forse di Antonio Palomba, librettista contemporaneo. Messe la musica Leonardo Leo, e fece delle aggiunte poi, nella riproduzione, il maestro Pietro Gomes.

L'eroe è un invasato della lettura de'romanzi cavallereschi, che si fa menare pel naso da un furbo sedicente scudiere. Vanta una genealogia formidabile; perchè lo scudiere gli ha fatto sapere che niente meno discende

«..... dal celebre
Errante Don Chisciotte de la Mancia,
Chiamato il Cavaliere
De la Trista figura. »

Il suo nome di battesimo è *Micco* (Domenico); ma il cavalleresco è *Don Battinferno*, detto, ad imitazione dell'antenato, il cavaliere della *Mala Sciagura*. Sa a mente molti versi dell'*Orlando* e della *Gerusalemme*, e,

ne' casi dubbj, ricorre a questi suoi due classici o al *Guerino Meschino*. Ha una nipote, chiamata *Teodora*; ed egli, prima che avesse dato di volta, l' aveva promessa in moglie ad un certo *Giampietro;* il quale ha anche lui una nipote, promessa a Micco. — Lontano da un pezzo da casa sua, Giampietro vi ritorna, senza saper nulla della metamorfosi dell' amico; e, per prima cosa, gli domanda che si concludano que' matrimoni. Il cavaliere lo guarda sdegnato, e gli risponde seccamente che sua nipote non si sarebbe mai abbassata fino ad un Giampietro; che per lei dovevano spasimare solamente cavalieri erranti, e che ad uno di questi, al *Cavalier del Sole*, egli era disposto a darla in moglie. Tanto meno poi lui in persona avrebbe pensato più a sposare la nipote d' un Giampietro!

« .... Sua nipote
Non fa pe mme; pe' mme fa un' errantessa;
E quella, quella è essa, che sta appunto
(*accorgendosi di Pimpa, una servetta*)
Là ritirata, comme steva Angelica
Quando 'nzieme s' abbattevano
Rinardo....., e chi àute? (*allo scudiere*)
Scud. — Sacripante.
Micco. — Oh sì,
Rinardo e Sacripante. (Quanto piglia
Mo' isso e sa chi è Sacripante!) »

Giampietro minaccia di menar le mani; e il cavaliere si rincantuccia vicino allo scudiere, e gli dice sotto voce di stare attento!

Intanto alla Teodora, la nipote di Micco, fanno la corte il Cavaliere del Sole ed un altro giovanotto, *Ascanio*. Ma Micco li lascia fare a loro comodo, perchè ha saputo dallo scudiere che così è il costume de' cavalieri erranti. Una volta il cavaliere dalla Mala Sciagura leggeva *Guerino Meschino*, ed Ascanio e Teodora facevano placidamente la loro mezz' ora. Sopravviene Giampietro, se ne scandalizza, e dice a Micco:

« *Giamp.* — Vide là, nc' è conzurda,
E tu lloco?
Micco — Oh, mio caro.
Giamp. — . . . . . . Oh, reveresco!
Ne? chillo llà è l' amico?
Micco — Chi chi?
Giamp. — Lo cavaliero?
Micco — Ojebò! è no cierto
Galantuomo di qua, che qua mo' 'nnanze
Ha fatta na prodezza
Co no leone; e basta. Isso porzine
'Mpara d' arranteggia'.
Giamp. — E nce ha negozio
Co cchella?
Micco — Ojebò! trascòrreno.
Giamp. — E co ttanta
Confedenzia?
Micco — Che 'mporta? all' uso errante
Questo va bene.
Giamp. — Ne?
Teod. — Er' io calata
Un poco a divertirmi: è giunto a tempo
Quivi il signor Ascanio, e ci siam posti
A discorrere insieme.
Micco — E discorrite!
Andiamo all' uso errante: *arranteggiate*!
Giamp. — Cànchero! Tu si' pazzo?
Teod. — . . . . Ma lei
Più non entra con me.
Micco — Ma tu aje zucato un morto! Fate, fate
Lo fatto vuosto, vuje: *arranteggiate*! »

Qualche volta *Micco* rifà tali e quali le bravure del suo progenitore Don Chisciotte. Lo scudiere gli presenta una grossa gabbia contenente un leone, dono del Cavaliere del Sole. Micco, per mostrare come sapev a gradire i doni cortesi, vuol combattere con la fiera. Gli astanti vi si oppongono; ma lui impugua la lancia e minaccia ruine, se non lo lasciano fare. Tutti scappano, chi qua, chi là, ma Micco resta impavido. Fa aprire la gabbia, e si presenta al leone.

« ... Ed io di te mi rido,
Mostro fillon; vieni, che qui ti sfido!
Qui ti sfido, o mostro infame,
Vieni pur, ch' io mo' scocozzo
La tua rabbia e il tuo furor! »

Il leone esce, e, secondo il libretto, « segue il combattimento con atti ridicoli di Micco ». Poi la bestia si secca e gli salta addosso e l'atterra. Lo scudiere, che s' era rifugiato sur un albero, grida al soccorso. Corre Ascanio ed ammazza il leone (1).

Orlando divenne matto; ed anche Micco vuol divenire tale. Quegli impazzò per Angelica, lui impazzirà per la servetta Pimpa. Il consiglio era dello scudiere, innamorato della Pimpa; il quale, in quell' episodio, si riserba la parte di Medoro! — Giampietro, persuaso che a voler far rinsavire l' amico sarebbe stato lo stesso che perdere ranno e sapone, vien fuori con alcuni aguzzini, e fa legare il cavaliere ad una sedia. Quel povero mentecatto domanda al fido scudiere chi siano quei signori; e colui risponde essere fantasmi venuti per incantarlo, come incantarono già Don Chisciotte. Micco china la testa e si lascia portar via.

Giampietro però capisce che tutto l' arruffìo nella mente dell' amico lo faceva lo scudiere, per proprj fini; e, per vendicarsene, pensa di servirsi delle stesse armi. Consiglia il cavaliere della Mala Sciagura a sposare

(1) Forse questa scena, che stona nella commedia, fu aggiunta da A. P. nell' edizione del 1748. Io non ho potuto vedere quella del 1743, per riscontrare.

Pimpa, per guarire della pazzia amorosa. *Brunello*, lo scudiere, ne lo sconsiglia, perchè nei libri di cavalleria non c' è nulla di simile. Ma a Micco l'idea piace; e, produca o no effetti, vuol metterla in esecuzione. E quel matrimonio dev' essere fatto in forma solenne. — Mentre che la parte eroica della commedia — di cui non ho tenuto nessun conto, perchè, al solito, è anemica e senza nessuno indizio di vitalità — compie, con nauseante monotonia, i suoi imenei, esce Micco, con armadura bianca e cimiero, tirato sur un carro trionfale. Si crede Cesare, e declama:

« Amici, abbiam già vinto. Al nostro piede
Cadde il Pèrzico audace.
Or trionfante io voglio
Entrar cinto di parme in Campidoglio.
Viddi e pugnai, asèrziti e citate
Sconquassate e disfatte,
Smarrite e stoppafatte,
Al mio nomme, al mio numme
Abbassar la cervicia,
Cacàte sotta e di timor tremanno,
Al lampeggiar del mio furmineo branno;
Tarchè a ragion si dice:
Le donne, i cavalier, l'armi e gli amori,
Arma virumque cano,
Canto l'armi pietose e il capitano. »

Ed offre la mano di sposa a Pimpa; che, prima di accettarla, esclama:

« O cavaliero
De la Mala Sciagura, o errantissimo
Errante, o tu che sei
Quel che non sei... oh quanto dir vorrei!
Ma, per uscir d'imbroglio,
Ascolta, mi dichiaro: io non ti voglio! »

Tutti applaudiscono, e Pimpa va a dare la mano al suo Brunello.

Notate che qui l'eroe non divien saggio in fine, e non riconosce che le sue fisime cavalleresche siano fisime davvero. Matto nella prima scena, arcimatto nell'ultima. C'è stato messo innanzi perchè noi avessimo a ridere della sua follia; e, se tralasciamo, è perchè a lungo andare quel suo folleggiare viene a noia. Il discendente di Don Chisciotte non si propone nessuno degli scopi, che si proponeva il progenitore. O che, alla metà del secolo decimottavo, c'era ancora bisogno di mettere seriamente in caricatura i fanatici per la cavalleria? Ma quel tipo è stato disumato perchè buffo, perchè poteva dar luogo a tante situazioni, in cui il maestro di cappella si poteva sbizzarrire a comodo suo, e poteva eccitare il buonumore de'Napolitani. Siamo in piena arte per arte; all'ultimo gradino dell'opera buffa. Questa commedia, quantunque per sè stessa dotata di pochi pregi e di scarsa vis-comica, anche in confronto con le altre del Federico, ha il merito—se è merito— di dischiudere quella via, che poi percorsero i librettisti posteriori.

Il Napoli-Signorelli dice che nessuno « pareggiò in Italia la grazia « delle commedie musicali del nostro Gennaro Antonio Federico, inimita- « bile pel colorito veramente tizianesco dei suoi ritratti comici » (1). Ma l'editore delle opere del Lorenzi in quattro volumi osserva che « questo « colorito tizianesco veramente non sa ravvisarlo ».—Il Federico trovò un teatro musicale comico già formato; ma egli ebbe la fortuna d'incontrare un musicista geniale, che seppe far gustare quelle produzioni anche fuori d'Italia. Nelle sue commedie, il distacco fra la parte seria e la comica è molto accentuato; ciascuna delle due vive autonomamente e cede volentieri il posto all'altra, qnando ne sia venuto il turno. L'eroe, lo spasimante, l'arcade, di tanto in tanto si rincantuccia nel dietroscena, per dar luogo al buffone napolitano, che viene a cantare la sua aria o a fare la sua scena. Così la commedia, il più delle volte, riesce un accozzamento più o meno ibrido di situazioni ridicole e di intrighi amorosi e di sdolcina-

(1) *Storia crit. dei teatri*— vol. X, p. 2ª, pag. 120.

ture di cattivo metastasianismo. Il Federico, come quasi sempre i commediografi napolitani, nel comico è valoroso, quanto invece è inetto nell'eroico. Ma il suo è già un riso borghese; l'opera buffa, nelle sue mani, finisce di perdere quel colorito vivace del popolino, quel fondo di scena di chiassuolo. Si sorride, non più si ride tenendosi i fianchi, perchè le facezie non sono più aperte e ghiotte e, non raramente, indecenti, ma son raffinate, coperte da un non so che velo, direi quasi che sono inguantate. L'opera e il valore del commediografo sono evidenti e notevoli; e, senza dubbio, il Federico è uno dei più importanti fra i nostri librettisti buffi.

II. Pietro Trinchera.

Simpatica figura di poeta questa di Pietro Trinchera! È il martire dell' opera buffa. Per lui l' arte ha uno scopo serio, e la sua commedia, per gli intendimenti se non per il lavorio artistico, rassomiglia a quella di Aristofane. Fu un notaio napolitano. Nel carnevale del 1748 era impresario del teatro dei Fiorentini (1), e nel 1753 era ancora vivente. Scrisse molti libretti, ed il Napoli-Signorelli, nella prima edizione delle sue *Vicende*, diceva che « nella prefazione ad uno di essi egli af« fermava di averne prodotti fino a trentotto, e continuò a sommini« strarne » (2).

Il primo, che io conosca, è *Li 'nnammorate correvàte* o *La Prìzeta correvata*, non sua di pianta, ma da lui « acconciata e fenuta ». Si rappresentò, col primo nome, alla terra di Angri, sulla fine di agosto del 1732, con musica di Jàcovo d'Ambrosio; e col secondo al teatro nuovo di Aversa, nel medesimo anno, ma con musica di Giuseppe Ventura. Precedono due prefazioni, l'una firmata coll'anagramma Terentio Chirrap, l'altra in versi

(1) Vedi la dedica dell'*Amore in maschera* (1748), commedia di Antonio Palomba.

(2) *Vicende della cultura*, ecc. 1786, volume V, pag. 562.

con l'altro di Partenio Chriter.— E, nel 1736, dette fuori un rifacimento dell'*Orazio*, che intitolò *Lo corrivo*, e che fu poi ripetuto nel 1751.

Alla Pace però, nell'autunno del 1736, con musica di Odoardo Carasali pisano, dette una commedia tutta propria, che intitolò *Le 'mbroglie p' ammore.*—*Ascanio* e *Tolla* sono una coppia di vecchi contadini delle paludi, e la donna è gelosa del marito; il quale vuol fare all'amore con la giovanetta *Rita*. Hanno una figlia, chiamata *Deana*, ed Ascanio vuole sposarla a *Cianniello*, fratello di Rita, e Tolla invece al notaio esattore del loro fondo, *Nota' Scatozza*. Questo qui è il carattere più spiccato della commedia, quello che il poeta carezza a preferenza. Il notaio vien fuori, dicendo a Tolla di non volerne sapere del matrimonio, perchè ora non fa più gli affari di una volta. La vecchia gli propone di far lei tutte le spese occorrenti, ed allora il notaio acconsente. Intanto Deana prega Rita a presentare al notaio, appena giunge, un mazzetto di fiori e di dichiararlesi amante, perchè così lei avrebbe avuto un motivo di ricusarlo per marito. Ma la verità era che così Deana sperava far ingelosire *Lillo*, che riamava, ma che invece era innamorato di Rita, e di farlo tornare all'amor suo. Il notaio entra, ed esclama, nel vedersi dare il mazzetto:

« O bella cartapecora pulita,
Io reassumo in voi tutto il mio amore
E requisito poi ci segno il core ».

Vengono fuori Tolla e la figlia, e dànno di mano a Rita; ma quegli che piglia tutte le percosse, è il povero notaio. Il quale, scappato appena dalle mani donnesche, incappa in quelle di Cianniello e di Lillo, che l'aspettavano nascosti. Il notaio minaccia di far scacciare dal fondo tutti quei malnati:

« A no notaro 'ncapite sso tratto?
Mo' proprio a ssa pedata
Nulla mora posposeta,
Nulla temporis data
Prescriptione, màmmeta co ppàteto

E fràteto e quell'altro birbo in solidum
Anderanno 'ngalera, indi in priggione;
Et si 'ncaso opus sit,
Faccio fa' a sti birbante
Li mannàte a la casa a tutte quante ».

Ma, per questa volta almeno, lo calmano le ragazze, facendo a gara nell'offrirgli l'amor loro. Lui, pel momento, si acquieta.—È valente e per fare il mezzano e, specialmente, per speculare sul suo mestiere di notaio e sull'influenza che esercita sul padrone del fondo. Per un impiccio amoroso, è minacciato nuovamente di bastonate, ed egli grida:

« *Scat.*— . . . Oh mascalzone!
Adesso io vò dell'orto dal padrone,
Li conti appurerò dello tuo dèbito,
Perchè n'annata e mezza vai in collasso,
Liquido l'obbliganza,
E ccossine te 'mparo de creanza.
Asc.—E bà scaruso mone!
(*gli toglie la parrucca ed il cappello e fugge*)
Scat.— ... Oh ladro, aspetta!
Dammi ccà la pilucca e la paglietta;
Tu mme la pagarai! *(a Tolla)*
Tolla— Ed io che nc'entro?
Scat.— Perchè tu sei con esso,
Dice la legge, un'alma e un corpo stesso ».

Si mette a correre dietro ad Ascanio; ma *Giesommina* grida che gli si calpesta il prezzemolo e che vuol essere indennizzata. Il notaio si schermisce, e quella chiama un garzone per fargli togliere i panni d'addosso.

« *Scat.*— Senti... piano... vi' comme è esecutivo!
Signora....
Gies.— Statte zitto, ca t'ammallo!
Scat.— Presentemente sopra non ho un callo,
Allo primo stromento che farò

La sodisfazione vi darò.
Asc.— Si pace faje co mmico,
Io dongo sfazeone a sta nennella.
Gies.— Che se tratta?
Asca.— .... Vo' a forza Deanella,
E si no, pe lo dèbeto dell' uorto,
Mme vole fa' caccia' lo secutorio.
Gies. — Chesto te vole fare?
Turzo, lèvame a chisto nfi' a lo cuorio!
Scat. — Piano piano... Deana io la rinuncio,
Con patto di contràere con Rita;
Accossì accomodar si può la lita. »

Ma *Giesommina*, colla scusa d' un grosso lucertolone che gironzolava sulla cappa del notaio, ottiene l' intento di farlo spogliare, e di piantarlo lì al freddo, seminudo, a declamare:

« Mmalora! io ho cento tàccoli
Ed haggio a stare qui 'mpeduto! oh cattari!
Ma, quot peo, lo freddo ora mi crùcia,
Vice versa m' accide la vergogna:
Vi' che càncaro fe' quella carogna! »

Dopo queste persecuzioni però, Giesommina gli offre la mano di sposa, ed egli l' accetta ben volentieri.

La commedia è graziosa e ben condotta; ma ciò che la rende principalmente importante è il tipo del notaio, che ora per la prima volta si presenta nell' Opera buffa. Apparve veramente nel primo tentativo della commedia popolare napolitana, nelle farze di Pietro Antonio Caracciolo (1). Nella prima di esse è fra gli attori, insieme con la *Cita*, la *Vecchia*, lo *Preite* e lo *Jacono*. La Cita manda per lui, quando è certa che lo Cito le vuol bene. Passa a tempo di là *Nota' Fiorillo*, e la

(1) Cfr. Fr. Torraca — *P. A. Caracciolo e le farse cavaiole* nel « Giornale napoletano di filosofia e lettere », nuova serie, vol. I; e M. Scherillo — *Per le farze di P. A. Caracziolo, al prof. Tallarigo*, nello stesso « Giornale », n. s., vol. II.

vecchia lo chiama. «Ence da guadagnare ca nce vengo?» domanda per prima cosa; e per « due tornesi » stipola un contratto grottesco.

Il notaio del Trinchera è un tipo perfezionato, un impasto di formole, di latino, di furberia, di buonsenso anche, d' imbecillaggine, di sciocchezza, di vigliaccheria. Forse, chi bene esamini, ha relazione col Dottor Graziano della Commedia dell' arte, di cui potrebbe essere una semplice variazione, ed anche col Pedante delle commedie napolitane anteriori (1). È più democratico, più plebeo; ed il Trinchera, notaio, lo coglie vivamente nelle sue più spiccate particolarità, e ce ne lascia una fotografia riconoscibilissima. Il notaio è il suo tipo favorito, che egli non tralascia mai d' immischiare fra gli altri personaggi delle sue commedie.

Nell' autunno del 1737, al Nuovo, fu rappresentata, con musica del Leo, *La simpatia del sangue*. — *Don Petronio*, *paglietta* napolitano, aspetta da Capua la sposina; *Don Titta*, suo nipote anche paglietta, si vorrebbe opporre a quel matrimonio. Quando poi la sposa giunge, divengono rivali zio e nipote, e intanto un giovanotto, antico amante della sposina, fa la parte del terzo fra' due litiganti! — Come sono buffi quei due paglietti! Per nulla vi mandano a leggere:

« Messer Fabrizio
De sostentationibus
Decisione tertia, capo quinnece,
Saraca de decoribus,
Paracrafo settanta,
Capo trenta, capitolo quaranta,
Lege Melia, Capozio de Politeca,
Juris facti, remediis opportunis. . . . »

Ma, in generale, la commedia sente della maniera del Federico, e poggia tutta sur una muffita situazione da « sorella amante. »

(1) Un notaio c' é anche in qualche commedia del Molière, come nell'*Amour medecin* e nel *Malade imaginaire*; ma esso non ha nulla di tipico.

Il tipo del medico ciarlatano dà argomento alla commedia *Lo segretista*, rappresentata al Nuovo, nella primavera del 1738, con musica di Carlo Cecere. — Il segretista è *Don Fabozio*, che vien chiamato per guarire una vecchia, ammalatasi perchè rifiutata in matrimonio. Viene in lettiga e spaccia la sua scienza con citazioni latine, alla maniera dei notari e de' paglietti.

« Io sono il segretista, che con erbis,
Et verbis et lapidibus
La tornarraggio sana. »

Poi s' informa quale sia il male dell' inferma:

« *Pascariello* — Non ha lo benefizio de lo cuorpo
Da na semmana e cchiù.
Don Fabozio — Brutti sintòmi !
E per parlarti serio,
I vasi strutti son del visinterio.
Pasc. — E chesso è niente ! Ha no dolore 'mpietto
E 'n che s' acala l' ora,
L' afferra na tossella che l' accora.
D. Fab. — Idest, cioè sarà cardealgia.
Pasc. — Perzò, senza che parla, Ossegnoria
Sa comme se guardare.
D. Fab. — Mi dica s' è fanciulla
O giovane o decrepita.
Pasc. — Uh ! s' allecorda quanno
Monzù Lotrecco a Nnapole venette !
D. Fab. — All' aforismo cento diecessette,
Benchè 'Pocrate dica
Senectus ipsa est morbo; ad onta soja,
La mia segreteria
Sossopra metterraggio. »

Ma , vicino al letto dell' ammalata, invece di badare a questa, guarda una giovanetta , figlia di lei , e se n' innamora , e su due piedi la

chiede in moglie alla mamma, offrendole la cura gratis. La madre acconsente: ma le ragazze, che appurano il fatto, gli fanno una solenne lezione di scappellotti, di pugni e di calci. *Pascariello*, il garzone, piglia l' incarico di tormentare quel povero segretista. Si traveste prima da turco, e viene sopra un asino, spacciando farmaci portentosi e dando dell'impostore a Don Fabozio. Poi, saputo che questi non aveva privilegio, si veste da scrivano del protomedico, e con due altri contadini camuffati da poliziotti, gli si presenta, e lo fa legare insieme con la vecchia inferma. — Io che c' entro ?, grida questa. — C' entri, perchè ti sei fatta medicare da uno sprivilegiato! Per unico modo di salvarsi, Pascariello propone che si sposino fra loro. — « Uh sciorte! esclama la vecchia, mme vorria 'nguadeja' 'nnante la morte! » Ma il povero notaro risponde: « Lei piange ? Io sventurato crepare doverria ! »

Il tipo del segretista non è certamente nuovo nè nell'antico teatro italiano, nè nelle nostre vecchie novelle ; e forse non mancò neanche fra i personaggi della commedia dell' arte, se si pensi che cotesto tipo ha molta rassomiglianza, anzi addirittura non è se non una varietà poco notevole dei *monsieurs* Purgon e i Diafoirus del *Malade imaginaire*, e di tutti gli altri medici dell'*Amour medecin* del Molière (1). È risaputo infatti che questo commediografo tutti i suoi tipi, salvone solo un paio, li prese già belli e formati dalla commedia dei buffoni italiani (2). Ma qui, in questa rappresentazione del Trinchera, c' è qualche cosa di locale. È un ciarlatano popolare, di quelli che vivono alla giornata, chiusi in abitucci consunti e dalla foggia pretensiosa, e che girano pei comuni suburbani, accattando quasi, ora con modi bruschi, specie col popolino, ora con modi striscianti, con quelli che valgono un poco dippiù. È il degno collega del notaio, insomma.

(1) Come prototipo dei medici molieriani può anche considerarsi il *M.Biondello*, che si trova nello *Ipocrito* di Pietro Aretino; tanto più che può ritenersi come certo, stando al Moland, che il Molière abbia tenuto presente codesta commedia italiana nel comporre il suo *Tartufe*.

(2) Cfr. MOLAND:—*Molière et la comédie italienne*. Paris, 1867.

Nell' autunno e nell'inverno dello stesso anno 1738, sul teatro Nuovo, furono rappresentate del Trinchera *La Rosa* (1) e *L'amante impazzito*, l' una con musica di un anonimo, la seconda con quella di Matteo Capranica. Ma nessuna delle due per noi è menomamente importante, perchè senza nulla di caratteristico.

Ma nel *Barone di Zampano*, rappresentata l'anno seguente, di primavera, al Nuovo, con musica del Porpora, ci ricomparisce innanzi il notaio. Viene a stipulare il contratto di matrimonio fra *Don Trojano*, un mercantuccio rifatto che compra il titolo di Barone di Zampano per nobilitarsi, e la sorella del conte *Don Giulio*. Questi titolati sono dei buoni a nulla, e fanno sorgere un mondo di impicci per queste loro nozze. Una servetta di Don Trojano pretende che questi debba sposarla, perchè ne ha la promessa dal tempo in cui non era ancora barone. Il notaio, che qui la fa da servo raggiratore, la toglie di mezzo, promettendole di sposarla lui. Ma sparsasi questa voce, esce in mezzo un' altra servetta a reclamare la mano del notaio, e s'accapiglia con la rivale. Finalmente, eliminati tutti gl'impedimenti, si viene ai capitoli matrimoniali. Il notaio legge:

« A noi! *Capitoli*
E controvenzioni patti eccetera.....
Passammo avanti: *tra il sior Don Trojano.....*
D. Tra. — Ma cattari! il Barone?...
Not. — N' accommenza' da mone,
Perchè bello vi pianto, e non si stipula.
D. Tro. — Io dico....
Not. — Senta appresso.
D. Tro. — Senza collera.
Not. — *Don Troiano de Cevozis,*
Barone di Zampano, il quale eccetera

(1) Questa commedia poi, alquanto trasformata, fu ripetuta alla Pace nell' anno 1745, con musica del Logroscino e col titolo mutato di *D. Paduano*.

Interviene per sè, e in nome eccetera
Della vergine, eccetera, in capillis,
Sua figlia naturale....
Punto e birgola quà, bestia animale! *(al giud. a contr.)*

D.Tro. — Vuole onorarmi, o bella? *(e dà tabacco alla conets.)*

Contes. — Mi fa grazia.

Not. — *E il sior conte Don Giulio Mirabella,*
Patrizio di Resina,
Sorella sua et vergine ut dixit...

D.Tro. — Che vuol dir quell'*ut dixit?*

Not. — Son clausole notaresche.

D.Tro. — Oh bene, oh bene!

Not. — *Essi conjugi,*
Ad invicem, promettono sposarsi
Le dette infracitate
Donna Flamminia e Donn'Albina eccetera,
Per loro e loro eredi e successori
Gratis grazia et amore o senza affitto,
Seu pagamento alcuno;
E di più ciaschedvno
Di loro e loro in solidum eccetera
Dà la figlia e la sora respettiva,
Siccome se ritrova,
A costume di fiera,
Come se fosse un sacco d'ossa rotte.

D.Tro. — Piano, con questo patto!

Not. — Questa è la clausola
Del *beneficio legis*
Et inventarii.

D.Tro. — Io vo' le cose nette.

Not. — Comm'a dìcere?

D.Tro. — Lei faccia così....

Not. — Che cosa abbiam da fare?
Lei a me vò' 'nzegnare?
A me che so' l'oracolo
De li notare? a me? Mi meraviglio!
Lei nn'ha discrezzione... Jammoncenne *(al giudice)*.
Conte — Signor notaro...
Not. — Làsseme i', sio conte.
D.Tro. — Io che ho detto?
Not. — Tiberio, àuze le puonte;
Facìteve servire da lo boja!
D.Tro. — Dìglielo tu. *(alla contessinà)*
Contes. — Albina ve ne priega.
Not. — A tale intercessor nulla si niega.
Ma zitto vi', non fate
Che da vero mme sàglieno li frate.
D.Tro. — Non parlo più, se avessi da crepare.
Not. — *Le predette promettono accettare...*
Item lasso... che nc'entra questo ccà?
Item fo esecutor testamentario
Il dottor Don Saverio...
Tu che càncaro haje scritto?
Vedimmo appriesso: *Item*
Et ultimum... Ciuccio! avrai voltato
Doje carte al minutario
Dov'è lo formulario.
Lassa vede'. Lo bì', ciuccio vestuto?
Da qui si' ghiuto ccà!
Bestia maggior di te non si può ascia'.
D.Tro. — Questo che cosa ha fatto?
Not. — Ci ha copiato un mezzo testamento!
Tu mi svergogni! Or date il giuramento,
Chè poi mi assoderò io le minute! »

Al teatro Pace, l'autunno del 1744, con musica di Nicola Logroscino, fu rappresentata *Ciommetella correvata* (1). Vi si delinea il carattere dell'abate, cioè dello studente provinciale, quasi sempre di legge. S'innamora di quante ragazze gli capitano per le mani, e a tutte promette di sposarle. Fa del seicentismo molto spesso, specie quando è ingolfato nelle dichiarazioni amorose:

« Oh mia rara beltà, ninfa marina,
Saper dei, catterina,
Che in petto, con quell'occhio furfantello,
M'accendesti un Visuvio, un Mongibello,
A segno tale, ch'oltre il gran rumore,
Liquefatto in sudor se n'esce il core! »

Lo tormentano i rivali, con le continue minacce di bastonate; ma non per questo si sgomenta!

Ricomparisce il notaio nell'altra commedia, *Li zite*, rappresentata al teatro della Pace, con musica del Logroscino, la primavera e l'estate del 1745. È lo stesso tipo di leguleio, che già abbiamo visto nel *Barone di Zampano*. Qui ci è anche un consulto di medici, che son chiamati per guarire una giovanetta, che si è finta pazza per non effettuire un matrimonio, che non le andava a'versi. Dopo di avere ascoltato la storia della malattia, uno di essi esclama: « *Oh malum signum!* »; e un altro: « *Capite laborat* »; il terzo: « *Tota machina corpus sfracassata!* » E, per ricetta, prescrivono di bastonare l'inferma; ma questa, che è più svelta, esce fuori con un bastone, e mette all'uscio, a furia di legnate, quei dottoroni.— I quali discendono direttamente da' medici dell'*Amour medecin* del Molière, che, a loro volta, discendono da quelli dell'*Amor malato* della Commedia dell'arte.

Con *Le fenziune abbentorate*, rappresentate alla Pace nell'inverno del 1745 con musica di Pietro Gomes, siamo trasportati al primo periodo dell'o-

(1) Fu poi ripetuta al Nuovo, l'autunno del 1751, con la stessa musica, ma col titolo *Lo cicisbeo*.

pera buffa, alla maniera del Tullio. E chi sa che questa commedia non sia proprio un rifacimento di quella omonima che il Napoli-Signorelli attribuisce al Tullio, con la data del 1710? Anzi, confrontando i due intrecci, ed anche le due note dei personaggi, credo di poter dire che questa commedia del Trinchera non sia che il rifacimento del *Finto Armeneio* del Tullio, già esaminato avanti; tanto che, se volessi esporre il contenuto di questa, non dovrei fare, quasi, se non ripetere la esposizione dell' altra. Ed allora si può fare una nuova supposizione, in riguardo alle *Fenziune abbentorate*, attribuite dal Signorelli al Tullio: può aver dato questo nome allo *Finto Armeneio,* citando a mente e ricordandosi della somiglianza degli intrecci. Resta però sempre la differenza delle date; perchè l'edizione dello *Finto Armeneio* da me conosciuta è del 1717, laddove il Signorelli alle *Fenziune* assegna l'anno 1710. Ma potrebbe benissimo aver conosciuto di quella commedia una stampa anteriore.

Non presenta nulla di caratteristico l' altra commedia rappresentata ai Fiorentini nel carnevale del 1746, con musica di Niccolò Conforto: *La finta vedova;* anzi si può dire che sia una bozza più che una commedia finita. Ed al Nuovo, nella primavera dello stesso anno, con musica di Gaetano Latilla, fu rappresentato *Il concerto*. Uno di quei « vecchi benestanti » da commedia, per divertirsi, pensa di far recitare in casa sua una commediola per musica, in cui avessero potuto cantare le due sue figlie e lui. Invita un maestro di cappella, un professore di rappresentativa ed un tenorino, e concertano la commediola. Ma le giovanette e il tenorino pigliano gusto alle parti rappresentate, tanto che, all'ultimo atto, facendo a meno del suggeritore, fanno le dichiarazioni amorose per conto proprio, e l' azione termina con due allegri matrimoni. La *trovata* è vecchia, e la si rinviene ancora, fra l'altro, nel *Malade imaginaire*; e nell' opera buffa medesima, si ricordi, la introdusse prima il Saddumene. Ma qui c'è ben disegnato il carattere del maestro di rappresentativa: è un tipo vivo, che, allora specialmente, ai tempi del Trinchera, quando Napoli risonava in ogni canto di musica seria e buffa, doveva incontrarsi in ogni casa. Vanaglorioso, fastidioso, veneratore della veneranda persona sua, galante,

la sua professione lo mette continuamente a contatto di donnine eleganti; e lui, sollucherone, piglia gusto a farsi ripetere delle scene solleticanti. Insegna ad una come si debba dormire:

« *Maestro.*— Che giacitura è mai cotesta?
Così si dorme? (O vaga positura!)
Distendi altro pochetto quel bel piede.
(Già mi passa la milza!)
Lei.— Che tanta affettatura? I spettatori
Più non badano ai gesti e alle parole;
Vengono alle comedie
Per veder qualche amabile faccetta.
Maestro.— Fa quel che dico, figlia benedetta,
Carica quella man sotto la guancia.
(Che ricotta, che latte, che giuncata!) »

Invece gli si fa spesso e volentieri tenere il moccolo, gli si dà la burla, ed una volta financo gli strappano la parrucca e gliela buttano via!

La vennegna, rappresentata alla Pace nell'autunno del 1747 con musica di Pietro Gomes, (1) è una commedia tirata giù in fretta, a confessione dell'autore stesso. Vi si dipinge un governatore di villaggio, un quissimile d'un nostro vice-pretore. Dei contadini, occupati a vendemmiare, lo veggono venire, ed uno si mette a suonare il cornetto, gli altri a gridare e a battere colle mazze su i piuoli delle scale. Il governatore va in bestia e i contadini, per placarlo, raddoppiano la dose delle villanie:

« *Govern.*— Cospetto del diavolo! lei sape
Ca a me fra gli altri onori
Tutte le vignarole
Mi baciano le mani?

(1) Quattro anni dopo, nell'autunno del 1751, fu ripetuta a'Fiorentini, molto trasformata e guasta, con musica di Antonio Corbisiero, e col titolo: *Lo finto 'nnammurato.*

Un contadino.— Eilà figliole,
Vasàte mane e piede
E la coda porzine a sto signore!
Govern.—*Oratio crescit!* Come
Allo governatore.... oh cattarina!
N' àuta vota col corno? »

Per vendicarsi, egli chiede ad uno di essi, che gli mostri il permesso per portare il coltellaccio; e quegli gli mostra un pezzo di carta straccia, in cui aveva avvolto del cacio. Il governatore gli minaccia processo e prigionia; ma il contadino, a quelli che lo compiangevano, risponde:

« Che bboglio i' carcerate, na cocozza!
Nuje simmo paesane, e già sapimmo
Ca quanno lle sedugne a chisti lloco
Arrive addove vuo', stute ogne fuoco! »

Con un paniere di noci, infatti, ne calma l'ira.—Sollucherone anch'esso, s' affanna tutto pel ricevimento della sposa d' uno di quei villani: vuol fare da compare, la vuole a pranzo.... E quando nei giudizi a lui sottoposti entrano donne, sempre a queste vorrebbe dar ragione. Ad una bella imputata, dice:

« Vieni qua, figlia, non temer di niente.
(Mo' nce lo scartaremo,
Ca sta vota applicar noi qui vorremo).
Siedi, siedi, le carte imbroglieremo,
Se lei per me.....
Donna.— Che cosa?
Non c'è besuogno de 'mbroglia' le carte! »

Nello stesso anno 1747, per la stagione di primavera del teatro Fiorentini, rimaneggiò *Lo castiello sacchejato* dell' Oliva, pel maestro Matteo Capranica, e gli dette il nuovo titolo di *Emilia*. E l' anno seguente, rimaneggiò l'*Alidoro* del Federico, per la stagione di primavera del teatro Nuovo e per lo stesso maestro Capranica.

Nel 1749, dette alla Pace, con musica di Domenico Fischetti, *L'aba-*

te Collarone (1). Un maestro di cappella, tipo già dal Trinchera ritratto nel *Corrivo* (1736) e nel *Concerto* (1746) , passando per la riviera di Chiaia, sente cantare tre marinare, e pensa di farne delle cantanti teatrali. La sua proposta è accolta favorevolmente: ma , al meglio, Collarone s' innamora di tuttattrè! Ma una di esse era maritata con un bandito , un' altra corteggiata da un vecchio nobiluccio , e la terza la faceva da ingenua. Le cose sarebbero andate meno male , se il bandito non fosse tornato, di soppiatto, a rivedere la moglie. Camuffato da soldato ussaro, caccia di casa il maestro e gli spasimanti , e vuol frantumare il cembalo. Le donne fanno nascondere Collarone in una cassa. Il bandito schiamazza che gli consegnino il maestro; e questi, impaurito, grida dalla cassa , consigliando a chiamar gente. È salvato dall' improvviso sopraggiungere dei gendarmi.

Lo tutore 'nnammorato , rappresentato alla Pace nel carnevale del 1749 , con musica di Nicola Calandro detto Frascia , è la ventottesima commedia del Trinchera, che, nella prefazione, prega i lettori a volergli per ciò essere indulgenti. Ci sarebbe di nuovo il tipo del tutore che s' innamora della pupilla ; ma dappertutto si sente un tanfo di rancido, e tutto annunzia la stanchezza del poeta. Rivale del tutore è un capitano *Meo Sputazza* ; ma la ragazza pianta tuttaddue , per isposarsi invece un abatino.

Commedia senza importanza è pure *Lo finto perziano* , rappresentata nel carnevale del 1752 , al teatro Nuovo , con musica di Nicola Logroscino (2). Ma nell' autunno, al medesimo teatro si dette *Il finto cieco* , con musica di Gioacchino Cocchi , ed essa è una fra le migliori del Trinchera. — *Muzio* è bandito da Roma e si rifugge in Napoli, fingendosi cieco. Ha due figlie, che affascinano co' loro occhi ladri certi sciocchi milordini, che si fanno scroccare allegramente. Il padre si serve del-

(1) Fu poi riprodotta al Nuovo, nel carnevale 1754, col titolo *Le chiajese cantarine*, e con la musica del Logroscino, del Fischetti e di Giacomo Marauci.

(2) Fu poi ripetuta , l' inverno dello stesso anno , col titolo *Li 'nnammorate correvate*, e con musica di Gregorio Sciroli, allo stesso teatro.

la sua finta cecità, per mostrare ch' egli non vede su' costumi delle figlie! Quando i merli son dentro, egli esce, raccomandando:

« Badate all'onor mio, chiudete l' uscio,
Non aprite i balconi e non guardate
Faccia d' uomo vivente! »

Si picchia all' uscio: è un creditore; le ragazze non si trovano spiccioli... e pagano i gonzi. Si torna a picchiare: un mercantuccio ambulante; le ragazze comprano, ed i gonzi pagano. Ma ormai può tornare il papà; ed esse li licenziano. Sopravviene, nel momento, un vecchio amico di casa, un galantuomo; e uno degli amanti, che ancora rimaneva, per consiglio della servetta di casa, si fa credere calzolaio, e gabella il calzolaio, ch' era colà venuto, per suo garzone. Si torna a picchiare: era un altro merlotto, che tornava. La servetta, sulla soglia, gli consiglia a spacciarsi per medico. Ma *Don Cetronio*, il galantuomo amico di casa, insospettito, lo caccia via. Torna Muzio e fingendo di scambiare l' amico per un corteggiatore, alza il bastone per percuoterlo! Si picchia di nuovo: è un servo d' uno degli amanti che porta a regalare il pranzo, con un bigliettino alla cara, che gli permettesse di assistervi! Si spacciano di Don Cetronio, e si mettono a tavola. Ma l' amico ritorna e le donne non fanno a tempo per nasconder tutto, perchè quegli s' accorge di tutto dal buco della serratura. — Lo stesso milordino amante viene colla carrozza per condurre a spasso le signorine. Esse accettano; ma il padre si mette sulla porta, e, fatte uscire le figlie, li chiude l' uscio, lasciando dentro imprigionato quel meschino. Il quale, temendo di Don Cetronio, che picchiava all' uscio, scongiura la servetta ad indicargli un sicuro nascondiglio. Ma questa si fa prima promettere la mano di sposo, e poi lo fa rincantucciare in un mezzanino, dov' era riposto del salame. *Don Cetronio* viene a raccontare d' aver incontrate le giovanette in carrozza, seguite da uno stormo di vagheggini; e che, nello svoltare una cantonata, la carrozza era andata in frantumi! — Tornano le ragazze, e, imbrogliatesi le faccende, Don Cetronio scende a duellare con uno degli amanti. Quando l' altro, rinchiuso nel mezzanino, tenta discendere, rien-

tra Don Cetronio correndo, perchè è stato visto dalla Corte a duellare. Vuol ficcarsi nel mezzanino; ma l' altro di dentro grida che il posto è occupato, e lancia contro l' assalitore quanti pezzi di salame gli vengono sotto mani. Entra la Corte, e Don Cetronio fa forza e si ficca nel covo.— Qui succedono dei travestimenti, e l' azione si scioglie con tre paia di matrimoni.—Tale maniera di garbugli, fatti con maestria, come qui, e musicati bene, riuscivano di grande effetto alla rappresentazione, e formavano una delle principali attrattive dell' Opera buffa (1).

Nel carnevale del 1753, al teatro Nuovo, fu rappresentata la trentaseesima commedia del Trinchera, l' *Elmira generosa*, con musica di Nicola Logroscino ed Emmanuele Barbella. Nella prefazione, il poeta dice di essere « asciuto da lo beneditto stile mio ad uso de specchio, ad« dove mmerannosence lo Contiento, lo Patuto, lo Truffajuolo, lo De« cotto, la Mariola e tutte chelle àute sorte de perzune che, senza par« lare, Ussia me 'ntenne, facevano li galledisca contro de mene; e cre« denno dàrete gusto, avea penzàto de tèssere na favoletta no poco 'ntre« cata, all' uso de chille granne auture muorte a lo siécolo nuosto, li « quale scrissero co tutte le regole dell' arte, teranno le favole e li ca« rattere da lo primmo 'nzi' all'ùtemo; e quanno so' stato a lo mmeglio, « mme so' trovato co quatto parme de coda mmano, che pe confessarelo « co la stessa vocca mia, mmèreto appriesso a buie tutta la compas« seone ».

Il capolavoro del teatro del Trinchera è *La tavernola abentorosa*. È

(1) Dal paragonare la tela di questa commedia con quella del *Cecato fàuzo* del Piscopo, s'intende subito come sia totalmente errato ciò che il Napoli-Signorelli accennò, nella prima edizione delle sue *Vicende*, in riguardo a quelle due produzioni, tratto in errore dalla somiglianza de' titoli. «Rassettò ancora—egli disse— « pel teatro Nuovo, *Lo cecato fàuzo*, an« tico melodramma napoletano, frammi« schiandovi alcune parti toscane col « soccorso del sacerdote Giuseppe Vec« chione, e l'intitolò *Il finto cieco.* » (vol. V, pag. 562).—Se e quale parte poi abbia avuto questo sacerdote Vecchione nella composizione della commedia trincheriana, io non so dire. Cotesto periodo però, da noi riferito, fu soppresso nella seconda edizione.

senza data e senza nome d'editore, ed ha questo frontespizio: «*La* | *Tavernola* | *abentorosa* | *melodramma.* | *Addedecato* | *a lo muto Llustre segnore* | *D. Ghiennàro* | *Finelli* | *Avocato Napoletano.* || *Napole* | » (1). Gli altri libretti d' opera sono, come abbiamo visto, dedicati tutti ai vicerè o affini; questo a un semplice borghese. Al quale si dice: « 'Nquanto a nobertate, site veramente nòbele, ca la possedite pe miez-« zo de la vertute e no' p' avere lo Stato e l'accellenza da li vassalle, « da li panne de razza, e da li strafalàrie. » È il malumore che si an-« nunzia.

La musica è di Carlo Cecere, violinista napolitano, e « pregevole », secondo il Napoli-Signorelli (2). La scena è alla « Tavernola de li Cacciature ».

C' è fra gli attori un certo *Tonno Grampone* alias *Uzzacchio*, che vuol passare per eremita col nome di *Fra Macario*. Gli altri, giovani e vecchi, sono innamorati matti; e tutti pensano per cotesto di ricorrere al romita, ch' è espertissimo pacificatore di cuori. Ci va prima *Liso*; ed egli, udito come, a causa dell' innamorata, fosse venuto alle mani con *Cianniello*, gli dice, tutto pieno d' unzione:

« . . . Fraschetta, e bi' che danno
Ch' aje fatto co' ghi' dinto a la taverna!
'N primisse e 'n antemonia
Parole verbe ed òpere
Mali penzieri e scànnali,
Ti sei con quello birbo inviluppato! »

(1) Il Napoli-Signorelli (*Vic. della cult.*, VI, 322-3) la dice «scritta per cantarsi nel monistero di S. Chiara (!), verso il 1740.» Ma poichè essa, come vedremo, fu cagione della morte dell' autore, mi pare che debba essere l' ultima fra quelle da lui composte, e quindi posteriore all'*Elmira*, pubblicata il 1753. L'editore anonimo poi delle *Opere di G. B. Lorenzi*, in 4 vol., la dice «rappresentata in Napoli, con musica di Carlo Cecere violinista, nel Monistero del Carmine (!), ai tempi del re Carlo III.»

(2) *Sistema melodr.* cit. pag. 66. Nella prima edizione poi delle *Vicende*, lo diceva «contrapuntista e sonator di violino eccellente» (vol. V, pag. 563).

E dopo questa ammonizione, che ha in bocca per tutte le occasioni, con quell'aria da buon cristiano, mette la mano sulla spalla del suo figlioccio spirituale, ed esclama:

« *Uzzacchio*—T'ajutaremo sì, caro fratello;
Càccia sta tabacchiera,
Tabaccheammo.
Liso—Piglia
Uzzacchio—O bravo! chi t'ha dato sta seviglia?
Liso—Lo patrone dell'uorto.
Uzzacchio—Famme grazia
De me ne mette ccà na pezzecata.
Liso—Devacatello tutto; e si m'ajute,
Te ne voglio abosca' na meza libra.
Uzzacchio—T'ajutarò. Costui m'ave obligato! »

Quando poi resta solo, va gironzolando pel vicinato, e pensa fra sè:

« Auzammo lo cannicchio da ccà ttuorno,
Ca sentènnome tutte ste zetelle,
Se làssano e ccà bèneno e mme vàsano
La mano e lo cordone;
E mme prègano pone
Che l'ascia a mmaretare; io le mprometto
Mari e monti, e 'ntratanto
Le 'mpastocchio e le 'mbroglio
E lle toso, l'arrappo e te le spoglio.
Lloro se fanno jètteche e pezzente
Pe refostare a mmene, io 'n cuollo a lloro
Mme campo, e quanto tengo metto 'n cuorpo,
E scialo dormo e 'ngrasso
Ad uso de cornuto volontario! »

Ed alza la voce, e chiede l'elemosina per l'olio alla madonna:

« — La carità de ll'uòglio a fra' Macario!

Devote, nce sentite?
Fegliole, addove site?
Fra' Macario sta ccà, la caretate.—
—Non sente nullo! fussevo scannate! »

Rita voleva per isposo *Cianniello*; invece *Liso* la voleva per sè. *Liso* abbiamo visto che s'accattiva la protezione del frate, col regalo del tabacco. Ma ora anche la ragazza regala al romita un ducato d'argento, ed anche a lei quel santone promette aiuto, per darle in isposo *Cianniello!* La giovanetta, trovandolo così buono, gli dice commossa:

« Lassàmmete vasa' chisso cordone. »

E il buon frataccio risponde:

« Bacia e ribacia a tua soddisfazione ».

Come tutte le cose di questo mondo però, neanche la santocchieria di *Uzzacchio* era nata tutt'una volta. Ah, ch'egli era stato sempre un sant' omo! *'Ntreana* gli domanda una volta se era vero che *Liso* fosse divenuto un giovane vizioso; ed ei, crollando la testa, risponde:

« Non è isso, è l'aità. Lo ssa sta pelle,
Quanno de gioventute
Chiste guorfe varcava,
Pe no ghi' contraviento
Che dejune faceva,
E che gelizie addosso se metteva! »

Ma, per aver l'opera sua, bisogna che gli si riempia l'epa. Non perchè fosse un ghiottone; niente affatto; ma perchè la carne in fine era carne, ed un certo sollievo, fra tante astinenze, lo voleva pure una volta!

« Ca tre ghiuórne aggio fatto
De pane ed acqua per mortificarmi;
Tanto che sto col stomaco lascivo,
E proprio per miracolo so' bivo. »

Un buon boccale di vino e un buon piatto di maccheroni bastano per

contentarlo. La donna, che glieli dà, raccomanda che non faccia raffreddarli, ed egli risponde:

« Non importa, divota,
Io con il freddo e il caldo son' ausato. »

Quel « divota » è caratteristico. — Ma, fra coteste occupazioni, che, fino a un certo punto, avevano sempre un tantino del mondano, il sant' omo non dimentica il suo ministero; e, dopo i pasticci matrimoniali che fa nascere, esclama:

« Devote, ve sia a cuore
La cera e no po' d'uoglio a lo romita »!

Ma che volete? le miserie di questo mondo in qualche istante sopraffanno anche quell' anima candida. Come la sa lunga il diavolo! *Viola* offre a *Fra Macario* del vino, ed egli ne beve tanto che s' ubbriaca; e fra' fumi di quel liquore infernale, esce un pochino dal seminato. E si mette a far carezze e moine alla ragazza *Rita*.

« *Uzzacchio* — . . . 'Rapre sta vocchella
Ca te voglio cevare.
Rita — Uh lo rossore!
Uzzacchio — Fa l' obbedienza, Nenna, ca se more.
Rita — Te', 'mmocca.
Uzzacchio — 'I' che non mùzzeche lo dito.
(E che mussillo tene saporito!) »

E dice tante altre cosucce, fa tante altre smorfie a quelle *nennelle*, e conchiude col dire: Venite ad abbracciarmi! L' odono i parenti delle giovanette; ma possono essi supporre che sia un sicofanta quel miracoloso uomo del contorno? E specialmente può crederlo la vecchia? Chissà per essa che fini reconditi si nascondevano sotto quelle parvenze di immoralità!

Al romita, quand' ha ricevuto il beveraggio, non preme più nulla di tutte quelle brighe matrimoniali. Anzi pensa di trar profitto da una veste di monaca, che una bigotta gli avea dato per soddisfare un certo suo voto. Va dalla vecchia e le propone di farsi monaca di casa:

potrebbe oramai pensare un poco all' anima sua, e consacrare a Dio se non altro quegli ultimi avanzi di vita! La vecchia se ne persuade, e v' acconsente; anzi fa di più, aiuta il frate a far vestir monaco anche *Cianniello*.

Il vecchio *Maso* rimane miscredente fra tanta santità. Per lui quel *Fra Macario* è un impostore; e adesso gli viene in capo di convincerne anche gli altri. Si traveste da donna, e di sera si mette ad una finestra, sotto di cui doveva passare il romita. Come lo vede, comincia a far svenevolezze, a dirgli parole dolci, a dichiarargli che l'ama, e l' invita a salir sopra. *Fra Macario* vorrebbe e non vorrebbe; « il timor lo ritien, l' amor lo sprona »:

« O mia deità sovrana,
Io già comincio . . . . ve' che fai Macario!
Questo è il demonio! Va, spirto rubello,
Ti detesta il romita e ti scongiura,
Chè furia sei sotto l' uman figura! »

Maso continua la tentazione; e quel povero *Fra Macario* cade in trappola, e, arrampicandosi per una vite che saliva fin presso alla finestra, entra in camera di *Maso*. Si conturba poco quando, invece d'un visetto rubicondo, si vede innanzi un visaccio di vecchio volpone; chè la sua faccia ripiglia tosto la sua usuale durezza cornea. Fanno chiasso, ed accorre gente. *Maso* vuol parlare, ed incomincia con certi vocativi a *Macario* troppo proprj per esser graditi a' divoti. I quali gli ricacciano in gola quelle parole a furia di insulti e di ceffate. Si lascia invece parlare *Fra Macario*, che racconta ch' egli era salito, per aver udito le grida di *Viola*, su cui quel vecchio voleva porre le mani violente. Era salito per difendere l' innocenza: ecco perchè quel vecchio glie ne voleva male! Tutti allora dànno addosso a *Maso*, e supplicano il romita a perdonare a quella linguaccia di casa del diavolo!

Così siamo pervenuti all' ultima scena. *Fra Macario* persuade a farsi monaca anche la ragazza *Viola*:

« *Viola* — A primma botta, patre, m'aje fermata!

Fra Macario — Non è Macario, è il ciel che ti ha toccata! »

E lasciano il mondo, alla vista di tante conversioni, anche *Rita* e *Liso*. Solo reprobo rimane *Maso*; che, quando vede andare appresso a quel furfante tutte quelle donne, dice fra' denti:

« Ca lo lupo le ppècore se magna! »

Ma il povero vecchio — come il poeta — era troppo solitario per poterla durare da incredulo fra tanta superstizione. E poi non ne aveva anch' egli succhiato col latte una buona dose? E quando quelle donne gli minacciano le fiamme dell'inferno, perchè dava troppo retta alle insinuazioni sataniche, gli si vela a poco a poco quel lampo di bonsenso, e cede, e si fa anch' egli romita!

Allora sì che son tutti felici; meno il poeta, che, fra le quinte, si consuma per la rabbia. I nuovi monaci fanno i loro complimenti a *Maso*:

« *Rita* —Mo' si ca fenarraje meglio sta vita.

Cianniello—Non c' è cchiù gusto d' essere rumita.

Liso —Campare int' a li guaie è na pazzia. »

E termina la commedia col coro:

« Pe lo cielo si vedimmo
Tanto bene e grelleammo,
Grazie a isso via rennimmo ».

Cotesta è ben altra satira di quella voluta pescare col fuscellino nelle opere del Lorenzi dal Settembrini. Qui è evidente — troppo evidente — la santa acrimonia d' uno che si vede passare ogni giorno sott' occhi scene fastidiose di credulità scempiata e di cialtroneria. Vedi il poeta, inasprito, gettarsi su quella razza di furfanti, e lacerarne co' denti la tunica (1). Ma la sua non è vera commedia; è piuttosto un monologo,

(1) Non vogliamo, certo, dar vanto di novità al Trinchera. Ma il *Tartufe* stesso fu imitato in parte dallo *Ipocrito* dell'Aretino; e dal *Tartufe* poi tradusse quasi il Giglio il suo *Don Pirlone*. In un' altra commedia dell' Aretino, nella *Talanta*, troviamo così descritto il tipo di un Ipocrito, diciamolo, aristocratico: «torce il

lo sviluppo d' un solo carattere. A me pare come se il Trinchera, sapendo di commettere un' imprudenza, si sia affrettato a tratteggiare la sua figura principale, e non abbia badato al contorno. L' argomento lo commuove alla rabbia, non al riso; ed è da contentarsi se è riuscito a non declamare. Anzi ha fatto meglio: s'è contenuto tanto, da non far travedere sempre, fra gli squarci, la sua persona; ed ha fotografato, senza esagerar nulla.

La chiusa, mi diceva un mio maestro, la chiusa è sbagliata; io drammaturgo, avrei chiusa la commedia con una scarica di solennissime legnate sulle spalle di quel cialtrone. — E, infatti, ai nostri tempi chi non facesse così, moverebbe ad indignazione i suoi uditori. Ma da quelli del Trinchera a' nostri son corsi più di cent' anni, fecondi di rivoluzioni. Il fare il mangiapreti ora costa tanto poco, che tutti i ragazzi del Ginnasio fanno le loro prime armi con lo scaraventare apostrofi rumorose sul capo dei fabbri fuliginosi della « fucina d'inganni Ove il ben muore e il mal si nutre e cria »; lo so; ma allora s'era intorno al 1750 e non vent' anni dopo il 1860! *Maso*, fra gli attori della commedia, era l' unico che la pensasse liberamente; e, quando s' accorse ch' era proprio lui solo l' eccezione, credette che gli altri avessero ragione ed egli torto. Anche questo carattere qui è vero e colto fotograficamente. Quanti non ce ne saranno stati come lui! Non sarebbero state un anacronismo quelle legnate in quel tempo? Per essere possibili, ci vollero ancora degli anni, ci vollero! (1).

« collo, abbassa il guardo, ingialla il vol-
« to, sputa in fazzoletto, mastica salmi,
« ed incrocicchia mani, se ne va serrato
« ne'suoi stracci nè si curando che i pe-
« scivendoli, i beccaj, gli osti, i pizzica-
« gnoli, ed altri simili gli vadino incontro,
« lo festeggino, lo invitino e lo interten-
« gano, entra per tutte le case de' grandi,
« e restringendosi ne le spalle de la ca-
« rità, è sempre a l'orecchie di questo e
« di quello, dicendogli: la tale madre po-
« verina è contenta di darvi la figliuola
« in carità, ed io in carità l'ho persuasa
« a farlo tosto, conciossiachè è meglio,
« che ella provi la carità d'un par vostro
« che mendicare il vitto sotto la discre-
« zione altrui; e perchè non si manchi
« di carità al prossimo, lo ruffiana visi-
« bilium et invisibilium. » Atto II, sc. V.

(1) Al Trinchera è anche attribuito un

Ma, povero Trinchera!, non gli giovò molto l'avere risparmiato le spalle di *Fra Macario*: per questa commedia fu perseguitato dalla polizia napolitana; ed egli, per iscansarla, si rifugiò nella chiesa del Carmine. Ma, preso, fu chiuso in carcere. Forse ei fu d'umor nero; certo non ebbe animo di sopravvivere a tale sciagura, e di sua mano s'uccise, scannandosi coi frantumi di un piatto! (1). Povero uomo! Quand'io studiavo il suo teatro, mi ronzavano per la mente le parole di Pier della Vigna:

« L'animo mio, per disdegnoso gusto,
Credendo col morir fuggir disdegno,
Ingiusto fece me contra me giusto. »

Egli volle sollevare la spensierata commedia buffa a commedia aristofanesca; ma gli mancò l'ingegno veramente comico. Come artista, fu inferiore al Federico; ma possedette in una bella dose la dote che a colui mancò, di sapere cioè fedelmente ritrarre dalla vita i tipi caratteristici. I suoi notari, i suoi *paglietti*, i suoi segretisti, i suoi maestri di cappella, il suo frataccio zoccolante hanno una impronta tutta originale, son tipi napolitani peculiari. A noi par di vederli cicalare, borbottare quel *latinorum* ciarlatanesco, in mezzo a un crocchio di contadini a bocca aperta. Ci rivive innanzi una particella di quella Napoli di allora, e propriamente della Napoli suburbana, con le sue superstizioni e le sue festicciuole domestiche. « Lo stile mio—diceva il poeta medesimo—è de scrivere 'ncoppa a lo naturale e no de spoglia' commedie antiche e de i' revotanno romanze. Aggio tessuta na cosella leggia leggia, no fatto comme potesse soccedere a la casa toja. Chesto sì

intermezzo in due atti, col titolo di *Fra Donato*, rappresentato con musica di Antonio Sacchini, primo maestrino del Conservatorio della Madonna di Loreto, nel 1756, dagli stessi alunni, fra cui era Domenico Cimarosa. Di poi fu rappresentato su diversi teatri di Napoli e delle provincie, e ripetuto nello stesso Conservatorio, e in case private della città.—V. FLORIMO — *La scuola musicale* ecc. Vol. II, pag. 359; e vol. IV, 514-5.

(1) NAPOLI-SIGNORELLI—*Vic. della cult.* VI, 316, 317, 323.—Di questo fatto però non ho trovato nessun ricordo nè nelle cronache nè nei giornali napolitani sincroni, che ho potuto riscontrare.

« ca li carattere pe chello che accommènzano pe chello fenesceno, e « chi cammina non stace a ditte d'àute, credènnose ca non tene piede; « e chi parla non crede che la lengua le sia caduta 'ncanna, e chi non « sa leggere non more dottore. » (1). Il Napoli-Signorelli disse di lui con ragione, che « valea nel copiare gli evenimenti veri, e scarseggiava « d'immaginazione, non di ardire, per satireggiare senza ribrezzo. « Molto infelicemente componea le parti toscane e solea spesso implo- « rare il soccorso dell'altrui penna (?); ma nel nostro dialetto pun- « geva con vivacità, nè mancava di grazia nè di lepidezza aristofa- « nesca » (2).

Pietro Trinchera scrisse ancora due commedie in prosa: *La Gnoccolara o vero li 'nnammorate scorcogliate*, 1733 (3), e *Notà Pettolone*. Nell'una « fa una copia viva di una bellezza plebea, che era la « Circe della sua contrada. Il poeta, come si susurrò, pelato con « altri da quella scaltra femminuccia, si vendicò con tale graziosa fa- « vola, che piacque impressa e rappresentata »; e nel *Notà Pettolone* poi « dipinse gaiamente certo notaio, che vivea, dicesi, quando si rappre- « sentò questa favola » (4).

E fu uno degli scrittori più in moda dei *cartelli*, per le *quadriglie* carnevalesche. A Napoli, sotto il governo vicereale, si usava di fare, in tempo di carnevale, degli altissimi carri, tirati da più dozzine di paia di buoi, e carichi di frutta, salami ed altro ben di Dio. Eran seguiti da *quadriglie* formate dai varj mestieri, che cantavano o recitavano i *cartelli*, specie di canti carnascialeschi, « tra' quali sovente ne « sono usciti alcuni conditi di tutta la piacevolezza e del patrio sale,

(1) Prefazione al *Finto cieco*.

(2) *Vicende* ecc. 1ª ediz. vol. V, 551-2.

(3) *La Gnoccolara o vero li 'nnammorate scorcogliate, commedia de* Pietro Trinchera, *addedecata a sua Autezza lo segnore prèncepe de la Roccella Jennaro Maria Carrafa* (13 linee di titoli). *A Nnapole, lo MDCCXXXIII, a la stamparia de Jennaro Muzio, co llecienzeja de li soperiure.*—La data della dedica è «*li 8 marzo de lu 1733*» Precedono alcuni versi dell'autore alla commedia «*Lo patre a la figlia*». Debbo queste indicazioni bibliografiche alla cortesia del ch. cav. Giovanni Salvioli.

(4) Napoli-Signorelli:— *Vicende* ecc. VI, 317; e *Storia critica* vol. X, parte II, pag. 17.

« composti da diversi verseggiatori, e singolarmente da Pietro Trin-
« chera » (1).

III. Antonio Palomba.

Nacque a Torre del Greco, e fu notaio. Nel 1749 era concertatore del teatro della Pace. Non so perchè, dovette allontanarsi da Napoli; e, ritornatovi di poi, vi morì nella epidemia del 1764 (2).

È uno degli scrittori più fecondi di libretti; e di essi ne pubblicò alcuni col suo proprio nome, altri con quello di altri, e parecchi senza nome. Però forse è esagerata l'affermazione del Napoli-Signorelli, ch'egli cioè ne abbia tirati giù « più centinaia ». Quelli, che io conosco, sono i seguenti:

L' errore amoroso, al Nuovo, nella primavera 1737, con musica di Niccolò Jommelli.

Il Marchese Sgrana, al Nuovo, nella primavera 1738, con musica di Pietro Auletta.

I travestimenti amorosi, nel giardino di Corte, il 10, 17 e 31 luglio 1740, e poi al Nuovo, nell' autunno 1740, con musica di Davide Perez.

L' Origille, al Nuovo, nell' inverno 1740, con musica di Antonio Palella.

La Violante, ai Fiorentini, nel carnevale del 1741, con musica di Nicola Logroscino.

Le due zingare simili, al Nuovo, nel 1742, con musica di Girolamo Abos.

Il chimico, al Nuovo, nell' inverno 1742, con musica di Antonio Palella.

(1) Napoli-Signorelli:—*Vicende* ecc. VI, pag. 313.

(2) Napoli-Signorelli—*Vicende* ecc. vol. VI, pag. 323; *Storia critica*, vol. X, pag. 122; e Pietro Trinchera nella prefazione al *Tutore 'nnammorato*.

Li despiette d' ammore, rappresentata alla Pace, nella primavera del 1744, con musica di Pietro Gomez. Ripetuta allo stesso teatro nel carnevale del 1748, con la musica del Logroscino nel 1° e 2° atto, e con quella del Calandro nel 3° e nella sinfonia.

L' amore ingegnoso, a' Fiorentini, l'autunno del 1745, con musica di Vincenzo Ciampi.

La Faustina, ai Fiorentini, nel carnevale 1747, con musica di Geronimo Cordella.

Il Barome di Vignalunga, al Nuovo, nel 1747, con musica di Gaetano Latilla.

La Costanza, al Nuovo, nel 1747, con musica di Nicola Logroscino.

La moglicra traduta, alla Pace, nella primavera del 1747, con musica di Nicola Calandro.

Lo chiacchiarone, alla Pace, nell'inverno 1748, con musica di Pietro Gomez.

L' amore in maschera, a' Fiorentini, nel carnevale del 1748, con musica di Nicola Jommelli.

La villana nobile, a' Fiorentini, nella primavera del 1748, con musica di M. Aug. Valentini.

La serva bacchettona, a' Fiorentini, nella primavera 1749, con musica di Gioacchino Cocchi.

La Celia, a' Fiorentini, nell' autunno 1749, con musica di Gaetano Latilla.

Monsieur Petitone, al Nuovo, l'autunno 1749, con musica di Antonio Corbisiero.

La Gismonda, a' Fiorentini, nella primavera 1750, con musica di Gioacchino Cocchi.

La maestra, ai Fiorentini, nel carnevale 1751, con musica di Gioacchino Cocchi, Gaetano Latilla e Girolamo Cordella (1).

(1) Il libretto è anonimo. Al Palomba l' attribuisce il Napoli-Signorelli (*Vicende*, 1786, vol. V, pag. 564).

Amore figlio del piacere, al Nuovo, nel 1751, con musica di Nicola Logroscino e Giuseppe Ventura.

La Griselda, ai Fiorentini, nell' autunno 1752, con musica di Nicola Logroscino.

Olindo, ai Fiorentini, nel carnevale 1753, con musica di Nicolò Conti e Matteo Capranica.

Il finto turco, ai Fiorentini, nell'inverno 1753, con musica di Gioacchino Cocchi.

Le donne dispettose, ai Fiorentini, nell' autunno 1754, con musica di Nicola Piccinni.

La commediante, racconciata da Domenico Macchia, e rappresentata ai Fiorentini, nel carnevale 1754, con musica di Nicola Conforto (1).

Il gioco de' matti, al Nuovo, l' estate del 1754, con musica di Gaetano Latilla.

La Rosmonda, al Nuovo, nel carnevale 1755, con musica del Logroscino, del Traetta, del Gomez e di Carlo Cecere.

Il finto pastorello, al Nuovo, l' estate 1755, con musica di Gregorio Sciroli. Ripetuta allo stesso teatro, nella primavera del 1759, con musica di Vincenzo Orgitano.

La fante furba, al Nuovo, nel 1756, con musica di Tommaso Traetta (2).

(1) Il libretto è anonimo. Al Palomba l'attribuisce il Napoli-Signorelli (Ib. 565), qualificandola per «opera infelice». Però essa è di data anteriore, essendo già stata musicata prima dal maestro Sciroli (*Sistema melodrammatico*, pag. 67).

(2) « Da un opera mal accozzata e mal « riuscita, la *Fante Furba* di Antonio Pa- « lomba, posta in musica da Niccola Logro- « scino(?), fu incaricato un autore anonimo « di formarne un'altra con nuovo viluppo, « nuova poesia e nuova musica conservan- « do però della prima soltanto due bellis- « simi pezzi di musica, del lodato compo- « sitore, cioè l'aria della Fante, ed un ter- « zetto, che la prima volta avea servito di « finale di atto. La nuova composizione « s'intitolò la *Furba burlata*, nella quale « si tentò in Napoli la prima volta la no- « vità de' finali lunghi e con variazioni « di tempi di metri e di motivi, a somi- « glianza di quelli che correvano per la « Lombardia. L' eccellente Piccinni si « provò ad eseguirli, e riesci mirabil-

Il curioso del suo proprio danno, al Nuovo, nel carnevale 1758, con musica di Nicola Piccinni (1).

Il curioso imprudente, ai Fiorentini, nel 1761, con musica di Nicola Piccinni e Antonio Sacchini.

La donna di tutti i caratteri, ai Fiorentini, nell' autunno 1762, con musica di Pietro Guglielmi.

La pupilla, ai Fiorentini, nel carnevale 1763, con musica di Giuseppe d' Avossa.

La donna vana, ai Fiorentini, nel 1764, con musica di Nicola Piccinni.

La giocatrice bizzarra, al Nuovo, nella primavera 1764, con musica di Gaspare Gabellone e Giacomo Insanguine.

Le quattro malmaritate, al Nuovo, nel carnevale 1766, con musica di Giacomo Insanguine (2).

Il Napoli-Signorelli attribuisce ancora al Palomba un *Carlo*;—*Le magie*, che potrebb' essere la farsetta *Le magie di Merlino e Zoroastro*, messa dopo i due atti delle *Stravaganze del conte* di Pasquale Mililotti, rappresentati, con musica del Cimarosa, ai Fiorentini nel carnevale 1772;—*Bernardone e Carmosina*, che potrebb' essere il libretto stesso della *Giannina e Bernardone*, musicato dal Cimarosa, e rappresentato in Vienna nel 1785, e nello stesso anno ripetuto al teatro Nuovo di Napoli; — *Lo sposo di tre e marito di nessuna*, con musica del Guglielmi; — e *L' incostante finta matta*, che potrebb' essere lo stesso intermezzo *L' incostante*, musicato dal Piccinni (3).

Il Palomba però non ha altro merito se non quello di scribacchino: le sue commedie sono incolori, sconclusionate, inverisimili, tutte artificj.

« mente tanto nel primo, quanto nel se- « condo »—NAPOLI-SIGNORELLI: — *Sistema melodr.* pag. 65.

(1) È anonimo; ed al P. l' attribuisce il N.-S. (*Ib.* 564). Il Florimo (*La Scuola* ecc. vol. II, pag. 259) dice che quest' opera fu prima rappresentata ai Fiorentini nel 1755, e poi riprodotta nel 1758 e nel 1767.

(2) Anonima. Attribuita al P. dal N.-S, (*Ib.* 568.)

(3) FLORIMO—*La Scuola* ecc. vol. II, pag. 260.

Sarebbe opera interamente vana il fermarsi su ciascuna di esse partitamente : basterà che io ne dia un' idea in grosso.

In uno dei suoi primi libretti, *L' errore amoroso*, *Capita' Valerio* è innamorato della contadina *Fiammetta*, *Mario* di *Irene*, e *Lelio* di *Olimpia*. Mario vuol fuggirsene con la bella, ma son sorpresi dagli sgherri di Lelio, e ne nasce un tafferuglio. Accorrono tutti, e nel buio, quietate un po' le cose, Valerio, scambiando Irene per Fiammetta, la manda a casa in compagnia d'uno sgherro, e Mario fa lo stesso con Fiammetta. Di qui gelosie ed inimicizie, attizzate da un *capora' Ciccio*, che aspira all' amore di Fiammetta. E duelli, travestimenti.... non manca nulla.

Il *Marchese Sgrana*, nella commedia omonima, è un ciabattino napolitano imbroglione. Finge di innamorarsi della modista *Cecchina*, e le truffa danari e cuffie. Si presenta, insieme con un collega, in abito di cavaliere, all' orefice *Giampersio*; si fanno metter fuori degli splendidi gioielli, e, mentre che il finto cavaliere fa inchini e cerimonie all' orefice, il marchese svicola con la merce preziosa. Ma Giampersio ricorre alla giustizia; e gli sbirri vengono per imprigionare il ladro. Il marchese, con viso risoluto, lo mostra nella persona dell' orefice; e lo fa legare e condurre in carcere, nonostante i lamenti e le proteste del pover'omo. Quando l' inganno è scoperto, Sgrana trova a proposito un mallevadore fra i personaggi serj della commedia; i quali frattanto sono venuti balbettando i loro amorucci bislacchi.

Il chimico ha per protagonista un personaggio simile al segretista del Trinchera; ma, per la fretta dell' improvvisazione, non ci offre nessun lato caratteristico. Quel protagonista diventa una figura molto secondaria, offuscata dagli eroi e dai loro viluppi amorosi più o meno arcadici o assurdi. Fra gli altri ci giungono fino a trovar posto due pastorelli, *Aminta* e *Nice*, ed una banda di masnadieri!

Lo chiacchiarone è un capitano di vascello, che vuol parlare sempre lui.—*Monsieur Petitone* è un cicisbeo, che è stato in Francia, un tempo;

e che ora, per cicisbeare intorno ad una signora napolitana, fa un mondo di intrighi più o meno sciocchi, con travestimenti ancora più sciocchi.— E nella *Donna di tutti i caratteri* piglia parte un notaro, impastato di eccetera, il quale canta alla sua bella un' arietta come questa:

« Bella, tu sei per me
Un istromento liquido,
Che stiso in cartapecora,
Via ritus Magnae Curiae
M' ha liquidato il cor. »

Dotato d' una facile vena comica, il Palomba, senza nemmeno cercar prima un soggetto, improvvisava allegramente i suoi libretti, nè li rileggeva dopo averli tirati giù. Quando l' invenzione non sorrideva, pigliava presto il soggetto ad imprestito altrove; come l' *Origille* dall' Ariosto e la *Griselda* dal Boccaccio (1). Le sue scene sono staccate, e, non raramente, insipide, flosce, bislacche. Ed il Palomba non ha nessuna importanza nel teatro buffo napolitano. È « fantastico e strano », come lo disse il Settembrini; il quale ne toscanizzò curiosamente il cognome in un « Colomba »!

Però il Palomba trovò un lodatore sperticato in Vincenzo Maria Cimaglia, cavaliere e commediografo, il quale nientemeno lo proclamò « uno « dei più armonici, graziosi e fecondi poeti della nostra patria »! E biasimò Napoli perchè non serbò «maggior gratitudine per Notar Palomma « (*sic*), delle opere di cui dovea farsi a pubbliche spese una collezione! » Secondo lui, l'opera del Palomba fu salutare alla società napolitana contemporanea. «E di fatti—egli domanda ai suoi oppositori immaginarj — « il nostro commendabile Notar Palomma non ha egli solo tolti co' suoi « frizzi dalle unioni sociali e famigliari gl' incomodi Abati, molti de' quali « mantenevano sossopra le famiglie? Non ha posto un freno alla pubblica

(1) È però una esagerazione madornale quella del Napoli-Signorelli, cioè che « trasportò sul teatro *tutte* le novelle del « Boccaccio »! (*Vicende*, 1ª ediz., vol. V, pag. 564).

« imprudenza, che v' era qui ne' venali mariti, rendendoli, se non più
« morali ed onesti, almeno più cauti e silenziosi? Non ha egli final-
« mente, tra tanti altri abusi, corretto quasi intieramente lo scandalo
« de' nostri attempati celibi nel vanto, che pubblicamente si davano, per
« l' acquisto delle loro sudice amiche o drude in qualità di serve? E
« da sentirsi come graziosamente lo critica, mentre da un vecchio, che
« se n' era provisto, fa lodare il comodo di averla ad un altro più sag-
« gio, che l' aborriva :

« Pigliala, amico mio, crìdeme a me,
Ca na bona vajassa fa pe te . . .
Te càuza, te veste, te tene pulito,
Te fa saporito — nu bello murzillo,
Che 'nsi' a lu detillo — te face allicca'!
Amico, si stare vuo' 'nfesta e allegrìa,
Na bona vajassa s' abbusca ussuria :
Ca po' vedarraje che guste, che spasse
Le bone vajasse — te fanno prova' » (1).

Che si venga poi a negare la serietà morale all' Opera buffa!

Il Napoli-Signorelli, anch' egli lodatore del Palomba ma molto più moderato, dice che la fortuna delle commedie palombiane fu fatta dal valoroso buffo napolitano Antonio Catalano, «il quale, benchè sommamente idoneo
« per la sua grazia nativa a rappresentare con verità ogni carattere ben di-
« pinto, pure per alcune buffonerie stravaganti, perdonategli dal pubblico,
« anzi accreditate coll' applauso, divenne un pulcinella musicale. I delirj
« della poesia del Palomba—continua il Napoli-Signorelli—trovarono una
« specie di discolpa nel riso che eccitava il Catalano; ed a prova, in seguito,
« si abbandonarono alle stranezze il poeta e l' autore. E che ne avvenne?
« Il pubblico si avvezzò alla più triviale scurrilità, di modo che quando si
« vollero replicare alcuni drammi del Federico, parvero smorti e languidi;

(1) *Saggi teatrali analitici.*—2ª edizione. Napoli, 1817, presso Angelo Coda.—Pag. 380 e segg. — Non erano minori le lodi nella 1ª edizione in tre volumi (1810-1812).

« e gl' ingegni, che non si sentivano inclinati alle grossolane buffone-
« rie, sdegnarono di esercitarsi in un genere abbandonato alle mostruo-
« sità » (1).

CAPITOLO SETTIMO

TERZO PERIODO DELL' OPERA BUFFA
(1750-1800)

Domenico Cimarosa e Giovanni Paisiello — Francesco Cerlone — Cenni biografici — Il suo valore comico — *L' osteria di Marechiaro* e le altre sue opere buffe — Giambattista Lorenzi — Filodrammatici napolitani della seconda metà del Settecento — Cenni biografici del Lorenzi — *Fra' due litiganti il terzo gode*, ed altre sue opere buffe — Due idoli cinesi — *Il divertimento de' Numi* — *La luna abitata* — Altre commedie — *La fuga* — *La modista raggiratrice* e *La villana nobile* di A. Palomba — *La pietra simpatica* — Il preteso aristofanismo — Reminiscenze metastasiane — *Socrate immaginario.*

Il terzo periodo dell' Opera buffa fu il più brillante, ma fu anche, per così dire, l' ultimo raggio luminoso della nostra arte musicale indigena. Vi fiorirono, poeti, Francesco Cerlone e Giambattista Lorenzi, e con essi Saverio Zini, Giuseppe Palomba, Pasquale e Giuseppe Mililotti; maestri, il Guglielmi, l' Insanguine, il Fioravanti, Giovanni Paisiello e Domenico Cimarosa; cantanti, Giuseppe ed Antonio Casaccia, Antonio Catalano, Gennaro Luzio, Marianna Monti e Celeste Coltellini. E i due capilavori, che sono pure fra le più geniali produzioni del Parnaso italiano del secolo decimottavo, furono il *Socrate immaginario* ed il *Matrimonio segreto.*

Domenico Cimarosa fu il più grande artista dell' opera comica napolitana. Non ha rivali per la vivacità e la fluidità dello stile, per la varietà, l' abbondanza e la freschezza delle idee. Il comico del *Matrimonio*

(1) *Vicende*, 1ª edizione, vol. V, pag. 564-5.

segreto è temperato dalla grazia e dal sentimento; è una pittura geniale delle gioie senza malizia, delle passioni senza rimorso, che si pregustano nel seno d' una famiglia di onesti borghesi. C' è in tutto un certo sapore idillico, delizioso, ineffabile. L'orchestra, senza avere la pienezza e la varietà di quella del Mozart, è forse la più perfetta che esista nel genere buffo: chiara, nutrita, scoppiettante di spirito e di gaiezza. Il riso del Cimarosa è la manifestazione radiosa d' un carattere felice e d' un buonumore sereno e franco. Ed il *Matrimonio*, al dire dello Scudo, è lo squisito prodotto d' un momento artistico supremo, il grido di gioia di un' ora felice, vissuta in un mondo che non si rivedrà più (1). Non è così il riso del Rossini: raffinato, pieno di malizia e di causticità.

Giovanni Paisiello, che pure aveva cominciato la sua carriera artistica prima del Cimarosa, gli sopravvisse, ed assistette al completo sfasciarsi dell' opera buffa napolitana. Egli non ebbe la freschezza, l' eleganza, il brio, la vivacità del Cimarosa; non ne ebbe il giocondo buonumore. Anche nelle scene più comiche del suo *Barbiere di Siviglia*, del *Re Teodoro* e del *Socrate immaginario*, il suo riso è velato come da una nube di malinconia. Una melopea tenera, soave, costituisce la sua peculiarità fra' maestri napolitani del secolo passato. La sua armonia e la sua maniera d' istrumentare, quantunque corrette, sono povere, interamente diverse da quelle profonde del Jommelli e del Traetta e da quelle scintillanti del Cimarosa. E l'opera, che rivela meglio l' indole ed il valore dell'artista, è la *Nina pazza per amore*, un idillio! (2).

L' Opera buffa napolitana finisce col secolo che la vide nascere. Chè, se dopo il *Matrimonio segreto*, nel secolo seguente, vennero *Il barbiere di Siviglia* rossiniano e *L'elisir d' amore* del Donizetti, non è per questo men vero che quello sia la estrema produzione dell' Opera buffa propria-

(1) P. Scudo—*Critique et littérature musicales*. Paris, Hachette, 1856; 3ª ediz. Pag. 98 a 106.

(2) M. Scherillo — *Vincenzo Bellini, note aneddotiche e critiche*. Ancona, Morelli, 1882. Pag. 132. Cfr. ancora P. Scudo—*Celeste Coltellini et Paesiello* in *L'art ancien et l' art moderne*. Paris, Garnier, 1854.

mente napolitana. Nel *Barbiere* e nell' *Elisir* si sente l' alito di nuovi tempi: scompare il riso bonaccione, e gli si sostituisce un sorriso fine, sarcastico, che ha non so che di febbrile. Al giocondo sorriso goldoniano, succede il sarcasmo del Beaumarchais. Caratteristica nell'*Elisir* è l' aria: *Una furtiva lagrima*, bella stonatura romantica in un' opera comica! L' hanno considerata come una rappezzatura; ma è invece la lagrima furtiva, che spunta sugli occhi del maestro di Bergamo, ad interrompergli un riso che non gli proviene dal cuore.

I. Francesco Cerlone.

Quando dalla regia Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli fu bandito il tema pel concorso 1879-80, io attendevo a studiare il teatro cerloniano, anche per consiglio del professore Tari. Il soggetto m'era simpatico, perchè le commedie del Cerlone erano state uno di quei libri che più m'eran piaciuti all'età di quattordici anni; e, se il professore mi spinse a quel lavoro, fu appunto per la grata ricordanza, che serbava della sua lettura giovanile. Una monografia sul Cerlone egli l'aveva vagheggiata sempre, e fu lui che suggerì al Settembrini di scrivere in una nota al terzo volume delle *Lezioni di letteratura italiana* che quel poeta « ingiustamente dimenticato, meriterebbe una monografia ».—Ed anche due parole del prof. Emmanuele Rocco, che, come si sa, è uno dei più eruditi in fatto di cose napolitane, m' avevano consigliato al lavoro; perchè egli, nominando a caso il Cerlone, lo dice « a torto dimenticato » (1). Coll' andare avanti però nel lavoro, m' accorsi che pel Cerlone una monografia era di troppo; sono contentissimo quindi di poterne parlare adesso in un capitolo di questa mia *Storia letteraria dell'opera buffa napolitana*.

In un *Almanacco comico-serio* del 1865, intitolato *Galiani*, scrisse poche righe sul Cerlone il letterato napolitano Carlo Tito Dalbono (2);

(1) *Scritti varii*. Napoli, 1859, pag. 66.

(2) Ristampate poi nelle *Dugento pagine, Arte letteratura e politica, di* C. T. Dalbono, 3ª ed. Napoli, 1865. Da p. 33 a 41.

ma più che notizie storiche o giudizi sul valore del commediografo, egli ci imbandisce alcune frasi di commiserazione, più o meno romantiche, su' casi della vita di lui. Sicchè pel Cerlone, come del resto per tutti quanti gli scrittori napolitani, bisogna rifar da capo, se si voglia venire ad un risultato serio, e disnebbiarsi la vista da ogni maniera di preoccupazione. Per fortuna, io ho potuto acquistare parecchi volumi delle commedie cerloniane edite dal Vinaccia e stampate sotto gli occhi dell'autore: edizione che ormai è rarissima. Innanzi ad alcuni di quei volumi c' è messa una prefazione in prosa o in versi del poeta, spesso molto importante, la quale gli editori posteriori hanno creduto bene di trascurare! Col sussidio di coteste prefazioni, posso tentarne la biografia.

Francesco Cerlone nacque a Napoli, non so in che anno. Giovanotto, era un assiduo frequentatore di teatri, e pigliava un gran gusto alle opere in musica. All'amico D. Pasquale Marino, ricordandogli i bei tempi trascorsi, diceva:

« Di', ti ricordi, amico, nel fior degli anni nostri
Come valer facemmo ambi toscani inchiostri?
Or con sonetti eroici lodando un degno attore,
Or il pensier fecondo d'un nobile oratore;
Or la beltà di Eurilla che rese alcun felice,
Or la fierezza indomita d'una superba Nice.
Poi, reso il nostro ingegno indebolito e fiacco,
Prendeam ristoro insieme col dolce umor di Bacco.
Sedendo alcuna volta in pubblica platea,
Ogni prescelto attore il suo dover facea.
Era l'aspetto nostro a' comici di sprone
Per riportar la palma nel teatrale agone.
Anni felici e cari! chè il genio allor pudico
Era l'amor sincero d'un letterato amico! » (1).

(1) Vol. XII. Napoli 1776.

Venuto su negli anni, si dette a fare l'autore comico. Senza pretensioni letterarie, perchè non ebbe l' istruzione necessaria per poterle accampare, scrisse commedie per forza di analogia. Avvenne di lui come di quei ciceroni, i quali, a furia di sentirlo parlare, finiscono per balbettare anch'essi un po' di francese. Teneva sempre gli occhi agli spettatori, ne spiava i desideri per poterli soddisfare; e così l'esperienza divenne la sua maestra. « Ho per esperienza veduto,—dic'egli una volta— « che quanto più per luogo dell'azione ci allontaniamo dalla nostra Ita- « lia, tanto più gradita riesce ad ogni spettatore, oltre all' utile che si « ricava dal vedere sul teatro, come in uno specchio, i difetti di alcune « nazioni o barbare o infedeli (1) ». E fa così l' elogio del suo *Vasco di Gama*: « In questa commedia vi è quanto di sorprendente e sublime « ho potuto pensare, per darle aria di quello spettacolo, di cui oggi « tanto il pubblico si appaga, e che tanto a torto viene malmenato dai « moderni scrittori » (2).

Vincenzo M.Cimaglia, critico e commediografo contemporaneo, c'è testimone non sospetto di cotesto studio del Cerlone di secondare i gusti del pubblico. —« Io leggo nel gran libro del mondo, diceva il Goldoni, e formava « delle commedie che vivono e viveranno per secoli, ed in tutti i secoli « istruiranno gli uomini. Io ne fo delle interessanti, scriveva al contra- « rio il Cerlone, mentre personificava scioccamente gli insipidi e peric- « losi romanzi del Chiari, *e 'l mio stile pieno di incisi*, seguiva egli a « dire, *piace sul teatro, perchè imita quello del gran Metastasio. Anzi « vi sono stati alcuni che per la somiglianza del dire mi ànno cre- « duto di lui plagiario*. In effetto egli metteva in prosa delle scene in- « tiere di quell' inimitabile poeta. Ma i suoi incisi, oltrechè formavano « un dialogo assai diverso da quello che si parla comunemente, erano « tanto lontani dal produrre gli effetti dei recitativi del gran Metastasio,

(1) Vol. VIII, 1775. In quanto al gusto del tempo per le commedie dal colorito esotico, cfr. GOLDONI, *Memorie*. Ediz. Sonzogno, pag. 194, 197, 202, 236, 296.

(2) *Ibidem*.

« quanto distavano le sue sciocchissime commedie dalle opere immortali « di quel genio divino (1) ».

E, così facendo, egli divenne popolarissimo. Le sue commedie si ripetevano per moltissime sere: l'*Usurpator punito* per cinquantadue (2), l'*Amurat* per trentasei (3), il *Tiranno cinese* per trenta (4), *La forza della bellezza* per dieci (5), e l'opera buffa l'*Osteria di Marechiaro* fu rappresentata per sessanta sere a' Fiorentini con musica dell'Insanguine, e, nell'anno stesso, fu rimessa in iscena con nuova musica del Paisiello e fu ripetuta per altre quaranta volte! « Cosa non mai sortita, — dice il Cerlone — che replicata si sia cento sere una commedia in musica in « una città medesima, e sempre con indicibile concorso ». E racconta d'averne visto comprare un libretto per quattro once d'oro, per mandarlo in Ispagna (6)! Ma non solo a Napoli; le sue commedie erano dovunque accolte con plauso indicibile, ed erano specialmente ricercate dalle compagnie girovaghe, perchè richiamavano molta gente a teatro. A Pasquale Marino il Cerlone dice:

« Queste ultime... commedie mie felici....
Tu sai se in riva al Tebro, se nell'adriaco suolo
Se per l'Europa tutta ebber felice il volo (7) ».

E a D. Giampiero Fabiani:

« . . . . diè l'ultima mano
Di vostre glorie al quadro l'amabil mio germano.
Egli qui giunto dissemi quanto gentil voi siete,
Che delle mie commedie già tutti i tomi avete,
Che in nobili adunanze onor troppo le fate,
E che in udirle leggere tutto il piacer trovate:
Che un gran teatro fisso nel vostro proprio tetto
Avete a forza d'oro superbamente eretto.

(1) *Saggi di diverse rappresentazioni teatrali.*—Napoli, 1810-13, Vol. II, pag. 13.
(2) Vol. IX, 1779.
(3) *Ibidem.*
(4) Vol. XI, 1775.
(5) Vol. XII, 1776.
(6) Vol. XVII, 1784.
(7) Vol. XII, 1776.

Ivi le mie commedie, di cui sì amante siete,
Con fasto e con decoro rappresentar solete.
E in questo tempo appunto le tanto rinomate
Mie *Trame per amore* rappresentando state (1) ».

Fra l' altro c' è una prefazione curiosissima, in cui il povero Cerlone scrive sotto l' impressione d' un contento ineffabile. Vale la pena di riportarla: « Eccovi, cortesissimi leggitori, il mio duodecimo tomo, in dove « vi sono le quattro accennate commedie, tanto dal pubblico compatite, « e tanto aspettate dai comici forestieri, che, girando l' Europa, valer « soglionsi per lo più delle mie composizioni, che, dalla sorte se non « dal merito favorite, bastano a recare utile ad ogni impresario, ed a « rimpiazzar qualunque perdita sofferta, come mi attestano loro stessi, « quando vengono in casa mia per conoscermi e vedermi.—A proposito; « stavo nella scorsa settimana un giorno nel largo del Castello, e vidi « da lungi appressarsi a me molte persone di qualità, che, in vedermi, « facevano atti di meraviglia e di stupore. Dopo i convenevoli saluti e « dopo corrisposto a' di loro cortesi abbracciamenti, a poco a poco seppi « da loro il tutto, e la cagione verace della loro maraviglia. Erano que- « sti sceltissimi comici, i quali, girando l' Italia e l' Europa, rappresen- « tate avevano le mie commedie. Chi mi disse che l' *Albumanzar* è noto « come un novello *Convitato di pietra*, stante per far danari basta po- « nerlo in scena, che in ogni città ha fatto strepitoso incontro, e che « anco portato in musica è stato ugualmente fortunato. Chi mi disse che « in Torino, Venezia, Padova, Roma e Palermo, fecero la *Cantatrice*, « il *Cavalier in Parigi, La viva sepolta*, l' *Usurpator punito* e il *Kou- « likan* fortunatissimo incontro. E chi mi disse in fine, che, non avendo « altre mie commedie, e costretti a poner delle altre in scena, dovevano « invitarle col mio nome in fronte per far denari. Tutte cagioni di gioia « a me; ed infatti dov' è quel padre, che, avendo molte figlie e maritan- « dole con forestieri personaggi, non gode poi in sentirne le fortunate

(1) Vol. XI, 1775.

« novelle, che, tratto tratto, recate gli sono da chi in pompa e fortuna
« l'ha vedute altrove? Ma la cagione delle loro maraviglie volli sapere
« da loro, e la riseppi alfine.—Credean, dalle tante commedie da me de-
« bolmente prodotte e dal grido che ne corre per l'Europa, che io fossi
« qualche rigido vecchione, vestito nero, all'antica maniera, con gran
« parrucca senatoria sul capo, e poggiando la destra mano sul biforcuto
« bastone, camminassi con passo geometrico e grave, sputassi sentenze in
« ogni detto, ed ascoltassi con festa le fortunate novelle delle mie poe-
« tiche figlie. Follia! sempre mi son reputato meno del niente, e se
« qualche onore han riportato i parti del mio poetico ingegno, è stata
« sorte e non merito » (1).

Tanto favore pubblico destava l'invidia de' contemporanei; ed anche del Napoli-Signorelli. Il quale, in tutti gli otto volumi della sua *Storia critica dei teatri*, ed in tutti e sei quelli delle *Vicende della cultura delle due Sicilie*, non trova modo una sola volta di nominare il Cerlone (2). Ed in una delle sue satire, intitolata l'*Anti-maschera*, gli scappa detto:

« *P.* — O vana della frode lusinga seduttrice,
Andraî tu sempre impune, se fosti un dì felice?
A. — A maraviglia. Or dimmi a chi così sermoni?
Chi leggerà i tuoi versi quando tempesti e tuoni?
P. — Chi dici tu?
A. — Nessuno.
P. — I versi di Tarcone
Preferiranno ai miei, o i mimi di *Serlone* (sic)? » (3)

(1) Vol. XII, 1776. Anche il Goldoni ci racconta alcuni suoi aneddoti di celebrità, che, come questo del Cerlone, sentono di un puerile amor proprio—Vedi *Memorie*, pag. 186 e 209.

(2) Riscontrando però la prima edizione delle *Vicende*, ho trovato questa nota, che poi fu soppressa nella seconda:
« Anche il teatro istrionico ebbe qual-
« che attore pregevole, come Domenico
« Antonio di Fiore e Francesco Barese
« nel carattere del *Pulcinella*, e France-
« sco Massaro in quello di *Don Fastidio*;
« ma costoro, oltre a' loro antichi cano-
« vacci *dell' arte*, si valevano delle com-
« medie del Goldoni e poi del Cerlone,
« che fu l'*Hann Sachs* del nostro paese».
Vol. V, pag. 556.

(3) *Satire di* PIETRO NAPOLI-SIGNORELLI, *dedicate al signor D. Muzio Zona di S. M.*

A quest' ultimo verso, nell' edizione che ha avuto fra mano il Martorana, era aggiunta manoscritta una postilla : « Cerlone buon ricamatore e « cattivo comico; *in aratro bos in quadrigis equus* è il dettato greco ». E' codesta, per quanto io sappia, è la sola prova che abbiamo, per dire che il Cerlone sia stato ricamatore. Il Dalbono ed il Martorana veramente vorrebbero attribuire a Carlo Goldoni due versi maligni contro il Cerlone, nei quali questi sarebbe chiamato « ricamatore ».

« Se sei *ricamator* come poeta
Poveri drappi e sventurata seta ».

Ma io non so che cosa pensare di questi due versi; che anzi mi sono stati riferiti come fatti contro al Gianni da un abate poeta (1). Interrogai sul proposito il Molmenti, autore d' una buona biografia del commediografo veneziano, ed anche lui dubita molto che siano del Goldoni. « Non credo « autentico — egli mi scriveva — l' epigramma, che anch' io credevo del « Gianni. Il Goldoni non l' avrebbe scritto di certo. Era troppo buono e « non ebbe rancore neppure con Carlo Gozzi ».

Contemporaneamente ai trionfi, cominciarono però le dolenti note, ed egli pensò di abbandonare il teatro. Era scritturato come poeta al teatro Nuovo, ed era obbligato a scrivere sei commedie l'anno: quattro in prosa e due almeno per musica. « Alcune volte le doveva scrivere in mezzo a « tante fiere agitazioni dell'animo *suo*, e fra tali domestiche angustie, che, « se — com' egli dice — narrarle potessi, forse ti desterei a pietà (2) ». Talvolta, poverino!, malmenato dalla fortuna, si lagnò dell' ingratitudine del pubblico:

« Non tutti quei che vantano altezza di pensiero
Conservano nel petto un cor di cavaliero.

Cattolica e Presidente del Protomedicato. « *On sera ridicule, et je n' oserai rire?* » *Boileau, Sat. IX. Genova, MDCCLXXIV. Stamperia Gesiniana. Con lic. de' Sup.*

Debbo questa indicazione al mio carissimo amico Dott. Enrico Zincone.

(1) Ed il Gianni si dice che avesse risposto:

« Se canti in coro come in Pindo canti,
Povero Cristo, disgraziati santi ».

(2) Vol. IX, 1779.

Lo sa il mondo tutto, lo sa per prova, o Dio!
Lo stanco affaticato povero ingegno mio.
Che se un asilo ei cerca o un protettor ne' guai,
O lo ritrova a stento o nol ritrova mai.
Si sogliono proteggere buffoni e cantatrici
Non già le scienze povere o le virtù infelici! (1) ».

Povero Cerlone! E una volta fu proprio sul punto di ritrarsi dalla vita di poeta comico.

« Addio scene, teatri, attrici e attori,
Vi lascio alfine in sempiterno oblìo;
Più non spargo per voi folli sudori,
Mi ripiglio da voi tutto il cor mio.
Frodi, inganni, spergiuri, odii e livori
Più non vi veggo intorno ove son io,
Ma tra gl' industri miei nuovi lavori,
Veggo unita la pace al mio desio.
All' alzar del sipario or più non gelo,
Nè supplice girando in sulla scena
Raccomando agli attori i sudor' miei.
Or mi siedo in platea e non mi gelo,
E son lieto, tranquillo e senza pena,
Giudice e spettator, lode agli Dei! (2) ».

Ma poi soggiunge: « I buoni amici mi hanno dolcemente spinto a pren-
« der di nuovo la penna e seguitare l' intrapreso cammino. »

Quando il Cimaglia faceva la seconda edizione de' suoi *Saggi* (1817), pare che il Cerlone fosse morto di recente (3); era ancor vivo nel 1812, anno della prima edizione.

Questo ho potuto saper di certo sulla vita del Cerlone. Il Martorana

(1) Vol. XI, 1775.

(2) Vol. IX, 1757.

(3) « Le più note comedie familiari dei « nostri cittadini autori sono quelle d' A- « menta, del Liveri e del Cerlone. (Qui si « parla degli autori più vicini al nostro « tempo.)» Pag. 410.

raccoglie alcune tradizioni, ch' io qui non ripeto, perchè poco credibili, nè menomamente provate, nè interessano gran fatto. Chi le voglia conoscere, del resto, non ha che a cercare quel libro comunissimo. Voglio solamente ricordare come, anche al povero Cerlone, negarono la paternità delle proprie commedie. Le dicevano cattive, e neanche volevano lasciargliele! (1)

Il Cerlone non fu nè un Aristofane plebeo, nè un Masaniello letterato; ma un buon napolitano di vivace fantasia, digiuno però d' ogni sapere. La ricchezza e la nobiltà l' abbagliavano. Ma di queste cose non si era formata nessuna idea. Si ricorda di alcune frasi leggicchiate qua e là, e le accozza insieme stranamente. Nell' *Usurpator punito* dice: « Il na« scere povero o grande non è difetto o merito nostro, ma un capriccio « del caso. Le onorate azioni ci distinguono nel mondo ed illustrano la « nascita ancorchè povera sia; come all' opposto i scellerati sordidi co« stumi anneriscono lo splendore di chi nacque, senza suo merito, grande » (2). Ed accanto a questa sentenza austera, nella commedia seguente, fa declamare il seguente sonetto all' indirizzo dell' « *inclita nobiltà napoletana* »:

« Germi d' illustri eroi, che possedete
Virtù, scienza, bontà, senno e valore,
Voi del Sebeto l' ornamento siete,
Di questo patrio suol gloria e splendore;
Astri che al ben comun sempre splendete,
Modelli di virtù, specchi d' onore,
Esempi di bontà che ognora avete
La ragion nella mente, Astrea nel core;
Virtuose, erudite, oneste e giuste
Son l' eroine e di saper fecondo,
Di merti e nobiltà chiare ed onuste.

(1) Cfr. anche per questo le *Memorie* del Goldoni, pag. 209.

(2) Vol. IX, pag. 228-9.

Ma che dir ne poss' io? già mi confondo;
I fregi, i vanti e vostre glorie auguste,
Dice per me l' Italia, Europa, il mondo! »

E se qualche volta in faccia a questa idolata nobiltà si atteggia a satirico, non sa vedere oltre la superficie. Dice nella *Finta cantatrice:* « Mo' viato chi pò ave' no franzese; 'nfra la nobirtà simm' arredutte che « si jammo a licet, puro jammo a la franzese!» (1)

Le commedie cerloniane si compongono di due azioni, come a dire di due correnti: l' eroica e la popolare. L'eroica è la solita, la palestra di quei nobili vagheggiati dal Cerlone. Egli la tratta con un' inesperienza ed un' ingenuità degna proprio di uno scolaretto di seconda ginnasiale. Gli amanti sono dei cascanti, pronti a sfidare a duello chiunque e per qualunque ragione; e le amanti sono sempre le sentimentali tradite. Cotesti eroi parlano una lingua melodrammatica cristallizzata, che finisce di pietrificarne e stereotiparne i movimenti. I loro prototipi sono nel Metastasio. La corrente popolare invece è sana: rassomiglia ad uno snello ruscelletto, co' margini vestiti di erbe e di fiori, che serpe attraverso un terreno brullo. Essa dà vita alla commedia. Ma il Cerlone, come tutti i poeti vernacoli napolitani, ne faceva pochissimo conto, perchè voleva mostrarsi serio e non comico: lietissimo quando poteva far sbucare un attore di sotto una macerie; inzuccherato quando poteva cacciare in mezzo assedi di città, diroccamenti, ira di Dio; entusiasmato quando poteva produrre sulla scena fragore d'armi e d'armati, e lampeggiamenti sinistri di spade riflettenti i lumi ad olio della ribalta. Proprio: il carattere del Cerlone è d'essere puerile!

Pensate un poco al tempo in cui eravate fanciulli, e, di sera, le sorelle e la mamma lavoravano attorno al lume, e voi rannicchiati sulla seggiolina udivate, con un par d'occhi spalancati, ammutoliti, i racconti delle fate e degli orchi affamati. Come commovevano quelle fiabe sgangherate, dove cavalli fatati percorrevano milioni di miglia in minuti secondi; e riu-

(1) Vol. V, pag. 166.

sciva d'imbattersi in certe fontane, le cui acque facevano restar di sasso i cavalieri che ne avessero bevuto! Il Cerlone è rimasto fanciullo. Finito di udirle dalla nonna, le racconta lui le fiabe e con la stessa commozione di quand'era uditore. E costretto ad innestare il comico a que' poemi romanzeschi, s'annoia e vi si mette a malincuore, quantunque la penna gli corra allora volentieri. Alcune scene buffe trascura di scriverle; accenna solo, come negli scenarj della commedia dell'arte, chi ne debbano essere gli attori e cosa debbano conchiudere, e passa oltre. Sicchè il bello nelle sue commedie bisogna pescarvelo; e certe volte fare come il zoologo che fruga sotto le squame di un pesce non attraente, per rinvenire un parassita microscopico, oggetto de' suoi studi. Ma il Cerlone, come commediografo buffo, occupa un posto eminente nel teatro napolitano. Le sue facezie sono in fondo le stesse di quelle degli altri scrittori napolitani, ma hanno un colorito nuovo. La maggior parte sono indecenti; ma ogni idea lurida sparisce quasi sotto un velo di parole di gergo. Il Cerlone non ripete mai quelle già dette, nè insiste più che non convenga sulla parola spiritosa. Ma ha il debole però di farle qualche volta scusare dagli attori serj, ed allora riesce insopportabile.

Ha due tipi buffi favoriti: *Pulcinella*, con le innamorate *Argentina*, *Serpilla, Colombina, Smeraldina, Vespina* (1); e *Don Fastidio de Fastidiis* (2). Di loro mi sono occupato altrove. Noterò qui solamente che il *Don Fastidio* fu creazione cerloniana; e che se adesso *Pulcinella* è il principe delle maschere del teatro popolare napolitano, deve questa sua fortuna all'arte del Cerlone (3).

L'opera buffa cerloniana non ha che fare con quella anteriore; dischiude

(1) V. i miei saggi: *Le innamorate di Pulcinella* e *Le mogli di Pulcinella* nel l'*Illustrazione italiana*, a. VIII, n. 6 e 10 del 6 febbraio e 6 marzo 1881; e l'altro: *Pulcinella a' suoi bei dì*, nel n. 33 nel 14 agosto 1881.

(2) V. pure *Illustrazione italiana*, n. 39, 25 settembre 1881.

(3) Cfr. pure il *Pulcinella prima del secolo XIX, saggio storico*, Ancona, Civelli, 1880.—È puramente arbitrario ciò che dice il Morsolin: «Il Cerlone, setaiuolo (?) napoletano, s'illustrò non sai più se nel far da Pulcinella o da dottor (?) Fastidio». *Il seicento*. Milano, Vallardi, 1881, pag. 83.

una nuova via, ch' è proprio agli antipodi di quella percorsa nei primi dieci anni del suo svolgimento. Alla rappresentazione fotografica di Agasippo Mercotellis succede un libero fantasiare. Siete trasportati in un mondo incantato, e sognate ad occhi aperti, carezzati da un'aura molle, odorosa, idillica, ineffabile. Generalmente la scena o è una campagna o la riva del mare. Giovani, fanciulli, ragazze, vecchi, attendendo a diversi lavori, cantano, ciascuno per conto suo, un' aria; e poi ne intrecciano i motivi, discorrendo fra loro; e si generano degli amoretti, che dànno occasione al dramma. Ad un tratto, da un vaso salta su maestosamente un genio, avvolto in una colonna di fumo. Riconoscente a chi l' ha sprigionato, lo favorisce e ne seconda i gusti; e la tela del dramma si stringe, per poi svanire in un momento. Quando il sipario cade, vi sembra di tornare da una escursione nell' Oriente, fatta in sogno, un dopo pranzo, colle *Mille ed una notte* aperte sulle ginocchia.

Ma il Cerlone ha ancora un' altra maniera; più umana, ma anche più convenzionale. I soggetti delle commedie appartenenti alla prima maniera sono tratti, più o meno integralmente, dalle *Mille ed una notte*. Non chiedete la serietà dell'arte: siamo in un mondo completamente musicale impalpabile. Vi appartengono *L' osteria di Marechiaro* (1768), *La Claudia vendicata* (1768), *La Marinella* (1780), *Le trame per amore* (1783). L' altra maniera poi non offre nulla di notevole: non fa che imitare e ripetere scene ed intrecci già sfruttati. Ne fanno parte *Il Barone di Trocchia* (1768), *I scherzi d' amore e fortuna* (1771), *La Dardonè* (1772), *La finta parigina* (1773), *Le astuzie amorose* (1775), *Il principe riconosciuto* (1780), *La Zelmira* (1780), *La Bellinda* (1781).

L' osteria di Marechiaro fu rappresentata ai Fiorentini nell' inverno del 1768, per sessanta sere di seguito, come ho già notato, con musica dell' Insanguine; e, nello stesso anno, fu rappresentata altre quaranta volte, con musica del Paisiello. — Un certo conte è in trattative di matrimonio con una certa signorina, per ragione di dote; ma, proprio nel giorno in cui i due promessi dovevano conoscersi, il conte resta preso d' amore per una contadinotta chiamata *Chiarella*; e nello stesso giorno,

arriva da Palermo una cantante, cui il conte, una volta, aveva giurato fede. Perseguitato dai parenti della sposa, il conte si rifugia in un sotterraneo d' un palazzo abitato da folletti. Ivi, mentre medita su' suoi casi, sente una voce, che l'invita ad accostarsi. Egli resta perplesso, poi pian piano va verso il luogo donde era venuta la voce, e trova una bottiglia in cui vede imprigionato uno spiritello. Il quale lo prega a liberarlo, rompendo la bottiglia. Egli la rompe, e lo spirito gli balza avanti in forma d' un bel giovane, e, per compenso, gli dà una verga magica. Il conte, forte di un tale aiuto, esce dal sotterraneo; e quando i parenti delle tre amanti gli si vorrebbero scagliare addosso, te li pietrifica! E innanzi ad una delle pretendenti fa comparire lo spiritello sotto le sembianze dell' antico marito; innanzi a un' altra lo fa comparire sotto quelle d' un antico promesso, e le mette a tacere. E lui, sposata Chiarella, sale insieme con lei sur una nuvola, e ritornano a Napoli felici e contenti.

Per terz' atto a questa commedia, c' è la farsetta *La Claudia vendicata*; fra i cui personaggi sono *Coviello*, *Pulcinella*, *Carmosina* e un genio. La scena è alla Torre del Greco, sul Golfo, in prospetto del Vesuvio. Di mattino, presto, Pulcinella viene col calascione a cantare una mattinata alla sua Carmosina:

« *Pulc.* — Gioia de st' arma mia, cara nennella,
Mia luna in sestagesima, 'mbriana,
Abbascio ccà nce sta Pollecenella
Che te sona de core la Diana,
E la Diana e bà
La nennella che io voglio bene
Fall' Ammore, fall' affaccia'.
Carm. — Steva dormenno e 'nzuonno mme venette
Lo ninno che sto core m' ha feruto.
Sùsete, bella mia, mme dicette,
E siente comme chiagno e sto' speruto,
E sto' speruto e bà,

Priesto priesto mme so' bestuta
Pe benìrelo a consola'. »

Ma questa Carmosina, che canta così soavemente, tradisce il suo Pulcinella! Il quale va al mare per gettarvisi ed annegare. Invece, sulla spiaggia, trova una fune abbandonata, e se la mette a tirare. E tira una rete con entro un barilotto. Lo stura, e, in una colonna di fumo, esce un genio, che vuole ammazzare Pulcinella. Ma questi vuol farsi prima render ragione del come lui così grande fosse rinchiuso in un recipiente così piccolo. Il genio, per rimuovere tutti i dubbi ostinati di lui, si rificca nel barilotto; ed il furbo Pulcinella, ppaft, ve lo rinchiude! E non riaprirà che dopo formale promessa d' aiuto. Al solito poi il genio gli dà una verga, e con essa Pulcinella fa sbalzare i suoi avversarj sulla bocca del Vesuvio, e di Coviello, suo rivale, ne fa un asino o un lungo orologio da camera.

Nella *Marinella*, farsetta rappresentata dopo *Il principe riconosciuto*, al teatro Nuovo, l' estate del 1780, con musica di Giacomo Tritto, un certo *Palummiello*, che va a lamentarsi in un bosco della crudeltà della sua bella, da un genio, ch' era imprigionato sotto un sasso, riceve un anello; e con questo fa i soliti miracoli, facendo perfine scendere sul palcoscenico Apollo con le nove Muse e con tutto il Parnaso!

Nelle *Trame per amore* poi, commedia rappresentata al Nuovo per terz' opera del 1783, con musica del Paisiello, per due atti si procede senza portenti; nel terzo l' affare s' imbroglia ed una maga scongiura:

« Astarot, Barzabuc!
Asmodeo e Zolocuf!
Via venite tutte ccà.
State tuoste? Mo' v' agghiusto,
Mo' ve torno a scongiura':
Astarot e Barzabuc!
Asmodeo e Zolocuf! »

In un momento cambia la scena, e siamo in « orrido bosco oscuro », ove si sente un « orrido e funesto suono di variati strumenti ». Esce un

dragone « smisurato », che, giunto in mezzo alla scena, vomita due attori!

Delle commedie cerloniane della seconda maniera, la più caratteristica è la *Bellinda*, rappresentata al Nuovo nel carnevale del 1781, con musica di Giacomo Tritto; ed è quella che dà pure una completa idea del teatro in prosa del povero poeta. Ne do solo un saggio. — Alla quinta scena del primo atto, comparisce un « fondo sassoso di orrida oscura valle, « rozze fabbriche a forma di aquedotti, con porte chiuse e cancelli. Sa- « ranno dette fabbriche tutte ricoperte d' edere, bronchi, spine ed altre « piante selvagge ». Un villano, *Gasparrino*, innamorato di *Bellinda*, viene a lamentarsi del suo amore, allorchè sente gemere « di dentro alle fabbriche »:

« Se una tigre, oh Dio, non sei,
Usa a noi qualche pietà! »

Il giovanotto incomincia a tremare. Sente gemere di nuovo, e domanda chi sia:

« Abbi pietà di noi, che assassinati
Fummo qui da' banditi e carcerati ».

Gasparrino pensa un poco e poi dice:

« Aspe'!.... Potta de craje! io aggio asciato
Ste tre chiave ccà 'nterra:
Fossero chiave de le porte voste? »

Ed infatti con quelle chiavi, trovate così miracolosamente, apre. Escono un cavaliere ed una marchesina, che, con un' altra delle chiavi trovate da Gasparrino, aprono un sotterraneo, dove rinvengono le « fortunate (?) balici » e spade e fucili. In questo, ritornano i servi « già disarmati, Che furono da lor (*da' masnadieri*) vinti e fugati ». E, riarmatisi, vanno tutti contro i banditi, che allora si riducevano al covo. Restano solamente Gasparrino, perchè napolitano vigliacco, e la marchesina. Un bandito, inseguito, viene fuggendo presso di loro. Gasparrino s'accoccola fra le fabbriche; ma la dama affronta l'assassino e te lo stende morto! Torna il cavaliere, gridando:

« Cugina, allegramente! Gli assassini
Furono tutti dissipati e morti;
Quell' un che qui fuggì.....
Marchesina — Eccolo estinto,
Nel proprio sangue suo lordo ed intriso! »

Ma anche in queste commedie qui c' è qualche scena di una sana vis-comica. La caricatura della finta parigina, nella commedia omonima, rappresentata al Nuovo nel carnevale 1773, con musica del Cimarosa, è molto graziosa. La dama, accompagnata dal suo *Mossiù*, va ad un' osteria.

« *Mossiù*—....Oste? ove sei?
Oste —Strìssema, songo ccà.
Dama — Oimè!.... son morta!
Soccorso, io vengo meno! ah m'have uccisa!
Mos. —Anima rea! Vorrei cavarti un occhio! (*all'oste*)
Oste —A me? E ch'aggio fatto?
Mos. —Coraggio, o mia signora! Ecco, odorate,
Spirito di melissa...
Oste — Io ch'aggio fatto?
Dama —O Dio! ritorno in vita.
Mos. —Che fu?
Dama — L' oste m'uccise!
Mos. — Empio birbante!
Ti troncherò la testa, e manderolla
A Mompilier ai cari amici in dono,
S'altro da quel che sono oggi non sono!
Che fu? (*alla dama*)
Dama — L'orrenda voce di quest' oste
M'intronò nel cervello a segno tale
Che m'intesi svenir!
Mos. — Voce di porco!
Oste —Compiatite, signora bella mia,

E stata l'anzietà de ve servire.

Mos. —Porco, bufalo, ciuccio!

Dama — Dalli, dalli

Due trecento legnate.

Oste — Perdonateme,

Strìssema cara mia, addenocchiato

Ve ne vaso li pie'... (*va per inginocchiarsi*)

Dama — Uh uh! son morta!

Ajuto!

Mos. — Empio destino!

Oste — Mo' ch'aggio fatto?

Dama —Buttandosi al mio pie', quel minutauro

Mme l'ha qual pizza fritta scamazzato!

Oh! che spasimo!...

Mos. — Empio rinoceronte!

Oste —(Malora! chesta è femmena o folìnea?)

Mos. —Dimmi tu... Ma sta in te, anima vile,

Parla con voce bassa e non far moto.

Oste —Strìssema sì.

Mos. — Piega le braccia.

Oste — È lesto.

Mos. —Cos'hai di buono per la signorina?

Oste —Aggio presutto e fiche

No feletto de puorco...

Dama— Uh uh!.... ajutàtemi!

Mos. —Sommi numi del Ciel!

Oste — Uh!... n' àuta sìmpeca!

Dama—Ajuto, ca riverso...

Mos. — Ecco... odorate

Questa tintura d' ambra.... Oh birbo, birbo!

Oste —Mo' nn' aggio fatto niente: voce vascia,

Co le braccia chiegate, senza moto...

Dama—Indegno! nominasti
Il filetto di porco!.... Seiù! a me porco!
Sfilèttalo, mossiù!

Mos. — Ti dò, per bacco!

Dama—M' ha suscitato il vomito!

Oste —(Puozz' essere scannata!) »

Poco dopo è uccisa dallo scricchiolio d' una scàtola di tabacco che si apre; ed è morta e seppellita quando viene morsa da una zanzara. Trasferisce nientemeno, per cagione di questo celebre morso, il suo matrimonio ad altri trenta giorni, tanto che il povero sposo esclama:

« E che razza de moglie, arrassosia!....
Moglie toste addove site?
Stravisàtela per me! »

Ed ugualmente, anzi più graziosa, è la caricatura d' un nobiluccio che torna da Parigi, pieno di bòria ma più asino di prima. E nelle *Astuzie amorose*, commedia rappresentata al Nuovo nella primavera 1775, con musica del Paisiello. Il nobiluccio, tornando di Parigi, va a casa dello zio, a Portici, e nel vedere quell' abitazione campestre, esclama:

« In avvenir tutti francesi! Io voglio
Far diventar questo casino mio
Un Mompilier... Vedete che anticaglie!
Io voglio modernar scala, facciata,
Cucina, galleria, rimessa e stalla,
Degno soggiorno nostro ».

E fa il disegno d' una nuova casa, da costruirsi facendo debiti. Il mio palazzo, egli dice,

« Io voglio
Rotondo, a pan di zucchero,
La grada poi da fuora,
Che gira attorno e va salendo sopra,
Come una vite d' uva.

Abate —Ed il portone poi?

Nipote — Oh teste piccole!
Non v' è portone: sali venti gradi,
Trovi la porta della sala; ascendi
Venti altri gradi e trovi l' anticamera....
Contessa—Vent' altri e trovi poi la galleria...
Ab. —Vent' altri e trovi la stanza del letto...
Nip. —Oibò! oibò!... La stanza
Del letto deve star sotto la casa.
Carlino —In cantina?...
Nip. — In cantina, sotto terra.
E vero, signor zio?
Zio — Dì, ca va buono.
Nip. —Tutta filosofia per star più caldo.
Quando dormi, ti poni robbe addosso?
E dormendo in cantina ecco che tieni
Tutta la casa addosso e stai più caldo! »

Ed è poi sfegatato *equilibrista*, cioè che vuol vedere e stabilire l' equilibrio da per tutto. Per esempio, se in famiglia c' è un ammalato, si deve porre anche un altro a letto, per rimettere l' equilibrio; se c' è un matto, deve ammattire anche un altro; e se uno è ammazzato, se ne deve ammazzare anche un altro!

Povero Cerlone! Egli, insomma, non è che un commediografo orecchiante, dotato di feconda vena comica, di immaginazione fervida ma strampalata, digiuno però di ogni istruzione. Il suo merito principale è di aver perfezionato il tipo di Pulcinella e creato quello del *Don Fastidio*. Ha valore ed importanza più di molti altri librettisti buffi contemporanei ed anteriori; ma vale meno del suo rivale Giovanbattista Lorenzi.

II. Giambattista Lorenzi.

Nella seconda metà del secolo decimottavo, Carlo Carafa Duca di Mad-

daloni riuniva in casa sua alcuni egregi giovani, per rappresentare insieme delle commedie scritte o tracciate da qualcuno di essi. Giuseppe Pasquale Cirillo, il più attempato, illustre professore di diritto alla nostra Università, e congiunto per vincoli di sangue e discepolo di Niccolò Capasso (1), soleva dare i soggetti (2); ma nei bei tempi della sua giovanezza aveva sostenute con valore le parti di *Coviello*. Cristofaro Rossi faceva da *Pascariello*, tipo inventato da quel poliforme e strano artista napolitano che fu Salvator Rosa; Nicola Buonocore da *Marco Pacchietta*; Francesco Villani da *Petit-maitre*; Francesco Bauci da *Abate bitontese*; Giuseppe Bisceglia da vecchia; Francesco Antonio Castiglia ed il critico Pietro Napoli-Signorelli da donzelle; Giovan Paolo de Dominicis e Gennaro Salerno da vecchi; Gaetano Giordano da servo; Nicola Curcio da servetta; ed il Duca medesimo e Giovanbattista Lorenzi da amorosi. E così il Lorenzi cominciò la sua vita drammatica.

Egli era nato a Napoli circa il 1719 (3); e fu accademico Filomate, Costante col nome di Eulisto, e pastore arcade col nome di Alcesindo Misiano. Un mezzo battesimo di poeta glielo aveva dato il «divino» Metastasio. Questi aveva data fuori la sua celebre canzonetta a Nice: «Grazie agli inganni tuoi Alfin respiro, o Nice», scritta in Vienna nel 1733; ed il Lorenzi «vi fece una risposta colle stesse rime», della quale

(1) Era nato in Grumo, patria di Niccolò Capasso e di Niccolò Cirillo, nel 1709. Nel 1729 era già professore d'istituzioni canoniche, nel 1738 di diritto municipale, nel 1746 primario di diritto civile.

(2) Il Napoli-Signorelli ci riferisce alcuni titoli di queste commedie a soggetto: *Il politico*, il *Saturno*, *Il metafisico*, *I mal'occhi*, *Il dottorato*, *Il salasso*, *L'amicizia*. Scrisse anche per intero qualche commedia, come *La marchesa Castracani*, stampata a sua insaputa, e *Il notaio ossia le sorelle*, che rimase inedita. — *St. crit. de' teatri*, X, II, pag. 24 e 25.

(3) Il Settembrini dice che «non ha potuto trovare quando nacque» (*Lezioni di lett. ital.*, vol. III, lez. LXXXVI). Eppure il Napoli-Signorelli lasciò scritto che «mancò nel 1807, avendo oltrepassati gli anni ottantasei della sua età». (*St. crit. dei teatri*, vol. X, parte II, pag. 129). Ma la data 1807 mi pare da correggersi in quella del 1805, data dall'anonimo editore delle opere lorenziane, nella prefazione al II volume (pag. XV).

« tanto si compiacque il romano Cesareo poeta, che volle fosse impressa « fra le sue poesie ».

Contemporaneamente al Duca di Maddaloni, Raimondo di Sangro Principe di S. Severo, « che tanto amò le scienze fisiche, e fece tante belle esperienze ed invenzioni e ornò la sua cappella di tante opere d' arte che anche oggi noi ammiriamo » (1), aprì la sua casa a' comici dilettanti, ed il Lorenzi ne divenne il poeta. Il principe qualche volta suggeriva lui la tela della commedia, ed il Lorenzi l' ordiva ; e lo stesso principe tradusse pei suoi dilettanti *Il tamburo* dell' Addison, *Il pregiudizio alla moda* di M. de la Caussée, e qualche altra. Intanto al poeta venivano ancora affidati gli affari della casa del principe.

Anche D. Vincenzo Boraggine, consigliere del Sacro Regio Consiglio, e dilettante anzi « dilettantissimo », siccome dice l' editore delle opere lorenziane, di musica, fece rappresentare in casa sua delle commedie ; ed il Lorenzi scrisse e ve ne recitò varie in prosa, fra cui *Donn'Anchise Campanone ossia il concerto* (2), che, a preghiera dello stesso Boraggine, più tardi ridusse a melodramma, mutandone il titolo in *Fra' due litiganti il terzo gode*. E dai palazzi dei signori il Lorenzi passò nella reggia, fra' comici reali ; i quali, dopo la morte del marchese di Liveri (3), avevano sostituito, nel teatrino di corte, sotto la direzione di Giuseppe Pasquale Cirillo, che vi inventava i soggetti, la commedia improvvisa alla meditata. Divenne, in seguito, direttore e concertatore delle opere che colà si rappresentavano ; e scrisse per la Corte anche alcune com-

(1) SETTEMBRINI—*Lezioni di Letteratura italiana*. Vol. III, lez. LXXXVI.

(2) *D. Anchise Campanone o sia il concerto, commedia nuova e piacevole secondo il buon gusto moderno. In Napoli, presso Domenico Sangiacomo*, ecc. Senza l'anno di pubblicazione.—È nella collezione del prof. Emmanuele Rocco.

(3) Domenico Barone, marchese di Liveri, rappresentò le sue commedie innanzi a Carlo III, e le pubblicò poi dal 1741 al 1756. I titoli sono questi: *L' abate, Il governadore, Il corsale, Giansecòndo, La contessa, La Claudia, Il cavaliere, Gli studenti, Il solitario, Errico*. — Vedi NAPOLI-SIGNORELLI, *Stor. crit.*, vol. X, parte II, p. 20 e segg.

medie in prosa, recitate quasi sempre al teatro reale di Caserta, fra cui *Il bugiardo*, che è la commedia del Goldoni rifatta, e *L' inganno* (1). Ed in questo stesso torno, ebbe l' ufficio di revisore di tutte le opere teatrali.

Quando venne in Napoli l' imperatore Giuseppe II, si pensò di dargli il divertimento d' uno spettacolo tutto indigeno. Il Lorenzi, coi suoi comici, rappresentarono all' improviso una commedia, in un pagliaio, costruito nel boschetto di Portici. L' imperatore però non volle credere che quello lì fosse un improviso, anzi che una commedia scritta; ma gli si presentò il Lorenzi, gli chiese un argomento, e, dopo dieci minuti, ne cominciò la rappresentazione. L' imperatore fu sbalordito!

Il poeta morì molto vecchio, nel 1805, quando già l' opera buffa agonizzava. Ma, lui vivo, ne era stato lo splendore.

Scrisse circa trenta libretti; ed il suo nome è sopravvissuto al suo tempo. I critici non hanno avuto per lui se non parole di lode; e come il Napoli-Signorelli ed il Cimaglia, così il Klein ed il Settembrini, e così il Buonvino. Sennonchè il loro esame, oltre ad essere incompiuto, è stato più o meno traviato dalla falsa credenza che tutto del Lorenzi fosse il *Socrate immaginario*.

Prima fra le sue commedie per musica fu *Fra' due litiganti il terzo gode*, rappresentata ai Fiorentini l' autunno del 1766, con musica di Gennaro Astarita, « giovane maestro di prima uscita », e più tardi, nel 1772, al Nuovo, col titolo *Gli amanti comici*, e con la musica del Paisiello (2). Il Klein ed il Buonvino ne dànno un largo sunto (3), ed io non mi ci fermerò; dirò solo qualcosa del protagonista. — *Donn' Anchise Campanone* è un ricco *cafone* di Trocchia, che ha fatto il seminarista per do-

(1) *L' inganno, commedia del signor Giambattista Lorenzi napolitano, detto fra gli Arcadi Alcesindo Misiaco, Venezia, MDCCXCII*—Nella *Collezione di commedie moderne la maggior parte inedite, seconda edizione, Venezia* (la prima è di Napoli), in dieci volumi.—Queste indicazioni le debbo al cav. Giovanni Salvioli.

(2) Nel 1777 si ridette al Nuovo, con alcuni cangiamenti fatti dal poeta stesso.

(3) KLEIN'S: *Geschichte des Drama's* vol. VI, parte I, 1868. — BUONVINO: *Giambattista Lorenzi* in *Giornale napoletano di filosofia e lettere*, vol. II, dicembre 1875.

dici anni, senza ricavarne altro frutto se non una grande memoria di Portoreale. È destinato sposo ad una signorina napolitana dal padre di questa; ma ha due rivali: il *Conte Piroletti*, cavalier servente e protetto dalla matrigna della signorina, e *Donn' Ottavio*, maestrino di declamazione, amante corrisposto. *Donn' Anchise*, arrivando da Trocchia, si presenta al padre della sposa:

« *D. Anchise*—Ne? La Carlotta sa parlar latino?
D. Rutilio —Figlio mio, pe no poco
Mantiene mo' la mano
A la bestialità. Non sa....
D. Anchise — Oh caspita!
Mi scusi, mio padrone,
Io qui disfido Marco Cicerone! »

Ha pronto un discorsetto mezzo latino, e lo recita alla matrigna della bella, scambiandola per questa:

« Salutem dicit,
Tibi gratulor, mihi
Gaudeo, te amo, tua tueor...tueor...
Compatite.... memoriam me tradivit! ».

Per isfuggire le ire di questa matrigna, una volta s' ha da chiudere in cantina; un' altra è cucito in un sacco, ed il conte Piroletti viene a scacciarnelo, per mettervisi lui, colla speranza di un' avventura galante, e si busca in cambio un mondo di legnate.

La commedia è piena di brio, di comicità, di buffonerie, spontanea, spensierata. Ma non tutto è nuovo; anzi dubito che di nuovo non ci sia nulla. Il tipo di Donn' Anchise l' abbiamo incontrato spesso, con pochissime variazioni; la scena del concerto, che i due amanti dicono di fare quando son sorpresi a parlare assieme, è delle più vecchie nell'opera buffa, e la prima volta la vedemmo nel Saddumene; ed il contratto matrimoniale, fatto colle formole degli affitti di case, è imitato dal Trinchera. Ma nuovo è il colorito: più vivace, più artistico.

Il furbo malaccorto, rappresentato al Nuovo nell' inverno del 1767,

con musica del Paisiello, è fra i più strani miscugli di eroismo e di buffo. Masnadieri, voci di sotterra, soldati, donne prigioniere nutrite per uno spiraglio da una mano sconosciuta, fede matrimoniale promessa senza nè conoscersi nè vedersi, duelli, scambi di persona, riconoscimenti, fughe, mariuolerie, un napolitano lasciato sospeso alla fune quando è per scappare, perdoni, ira di Dio! Il Cerlone, nei momenti di maggiore fecondità di concezione, non avrebbe immaginato un guazzabuglio simile. Tutto ciò che v'è di comico è di buona lega; non è però originale la situazione principale. Il furbo cantastorie napolitano, scambiato per un nobile amante, ha, anche nell' opera buffa, il suo predecessore in *Cuoppo* dello *Simmele* di Bernardo Saddumene (1).

Nella primavera dello stesso anno 1767, fu rappresentato al Nuovo l' *Idolo cinese*, con musica del Paisiello. Il Klein ed il Settembrini ne han detto un gran bene; ed a noi converrà di fermarvici su un po' lungamente.

« In un certo luogo della Cina — dice *l'Autore a chi legge* — vi era « legge, che morendo un principe senza eredi, si dassero (*sic*) i beni « del defunto al primo forestiere, che a caso ivi capitato fosse, così ov- « viandosi le dispute e le discordie tra' Nazionali ». Ora, in uno di questi momenti propizj, avvenne che in quelle parti capitò proprio un napolitano, di nome *Tuberone*. Regolarmente subito lo si dichiara sovrano del paese e sacerdote di Kam. Lui si costituì là con tutti i suoi comodi, si ammogliò, ed ebbe anche un figliuolo. Ogni anno il dio Kam era solito di scendere dalla luna, per visitare i sudditi di Tuberone. Avvicinatosi il tempo, questo sacerdote dà gli ordini perchè si facciano i preparativi: si apparecchi cioè all'aria aperta una mensa splendida, come esca per attirarvi il nume lunare.

« *Tuberone*. — Meniste, a nnuje. L'asciuta de lo Sole
Sollecitammo 'ntanto
Co l'abballo, lo suono e co lo canto.

(1) Vedi pag. 113.

Già lo gallo fa chichirichì,
Vieni, Sole, dal Michirimì.
Vieni Kamme,
E bótta le gamme,
Ca l'auciello già fanno 'nguì 'nguì.

Coro.— Già lo gallo fa chichirichì,
Vieni, Sole, dal Michirimì.

Tub. — Lassa, Apollo, sto tanto dormì',
Ca lo grillo non fa cchiù trì trì:
Luce a Kamme
Puo' fa' co le sciamme,
Ca de notte se schianta e benì'.

Coro.— Già lo gallo fa chichirichì,
Vieni, Sole, dal Michirimì ».

E, dopo questa invocazione, se ne vanno sulle colline, per attendere la discesa del nume.

Errava per quei luoghi un altro napolitano, chiamato *Pilottola*, che seguiva il suo padrone, innamorato di una donzella tartara. Soffriva da qualche giorno dei disagi, aveva fame ed era senza speranza di soddisfarla — quando si vide innanzi quella tavola così magnificamente imbandita. E' vi si gettò sopra avidamente; ma non arriva nemmeno ad ingoiare un primo sorso di vino, che Tuberone e i suoi ministri scendono gridando: « *È isso! è isso!* » Pilottola chiede pietà; quelli acclamano e dicono ch'è troppo conosciuto e ch'è inutile che finga.

« *Tub.* — E perchè, Nume mio,
Ve volite annascònnere? Allegrezza!
Allegrezza! A lo tempio!

Pil. — E ghiammoncenne
(Mme l'ha fatta Monzù!)

Tub. — Comme decìte?

Pil. — L'aggio co no Monzù. Vasta.

Tub. — Ch'è Idolo?

Pil. — È cuorno! Vuo' sapere
Li fatte de nuje Idole?
Tub. — Scusate.
Pil. — Appila; o mo' dal Cielo
Ti fo cader sul capo
Un tricchetracche e truono.
Tub. — No truono? arrassosia!
Pil. — (Ch'aggio da fa'? pigliàmmola 'impazzia)! » (1)

E il povero Pilottola si mette a fare il nume sul serio. Tutti ricorrono a lui, che disimpegna la sua parte mirabilmente. Vestito da idolo, seduto sur una barella, vien portato in iscena sulle spalle di quattro ministri cinesi, mentre altri vanno intorno facendogli vento, e riparandolo cogli ombrellini dal sole.

« *Pil.* — Chi vuole l'Idolo, il Deo lunatico?
Discenzi e fistole, craunchie e tràcene,
Porzì lo cancaro pozzo sana':
Il nuovo Anonimo eccolo ccà.
Tub. — Si Numme Kamme, sti disgraziate
Da quattro sìmpeche so' tormentate:
Vuje liberàtele pe carità.
Pil. — I morbi nascono dal vesentèrio:
Quello è flemmatico, quella è colèrica,
Quest'altro è tisico, quest'altra è isterica:
E tutti avrebbero da salivar ».

Ma, mentre che lui si gode gli onori divini e con aria da Dulcamara fa restare a bocca aperta quei poveri Cinesi, scorge nella folla il Monzù suo padrone. Le gambe gl'incominciano a tremare.

« *Pil.* — (Mmalora Monzù!
Si chisto mme scopre,
So' 'mpiso mo' ccà).

(1) Questa scena il Settembrini la dice « mirabile! »

Tub. — Che avite, gran Kamme?
Pil. — Che ssaccio: le gamme
Mme sento stera';
Mme sento a lo cuollo
Na cosa allazza'.
Tub. — No 'ntenno, mio Numme,
. . . .
Pil. — Portàteme dinto,
Mme voglio 'nzagna'.
Kam. — Mio nume.....
Lic. — Signore....
Pil. — Chiù tardo parlammo....
Erg. — Vi priego....
Ado. — Sentite...
Pil. — Chiù tardo ve chiammo.... »

E se la svigna gridando:

« Ho il corpo scommosso,
Non pozzo chiù sta'. »

Ma il Monzù, riconosciutolo, pensa di giovarsi di quella metamorfosi pei casi suoi. Gli ordina di rispondere in un certo modo a certe sue domande, e quel povero malcapitato lo fa. Tuberone era a sentirlo, e si scuote quando sente diretta al suo indirizzo questa minaccia:

« . . . . e perchè il patre
Non sa farsi ubbidire, il patre adesso
Ch'esca prieno d'un ciuccio.....
Tub. — Idolo mio, perduono.....
Pil. — Ah longe, ah longe, o 'nfaccia
Io ve sparo no truono e v'arroino ».

Non tutti però erano credenti come cotesto gran sacerdote; ed il nume si sente sfiorare le orecchie da parole poco gentili, e si vede fare dei versacci che non volevan dire nulla di buono. Pilottola s'accosta al mite Tuberone e gli domanda sotto voce:

« *Pil.* — Ne' ? qui voi altri usate
Lo 'mpalare o la forca ?
Tub. — E non sapite
Che ccà li reje se frìono coll'uoglio ?
Pil. — Bonanotte ! »

E mentre che gli altri fanno quistione fra loro, egli tenta di svignarsela. Ma Tuberone se ne accorge, e gli domanda dove vada:

« *Pil.* — Fuggo da voi, canaglia.
Tub.— Ah 'nnanze fate
Zompa' la capo a figliemo !
Pil. — Scrive a Pontannecchino (1). In su la luna,
Alme di baccalà, mo' mme ne torno;
E voglio farvi 'na fattura a morte !
Tub.— Pietate, Idolo mio....
Pil. — Non c'è pietà: stragge crudel vogl'io.
Vado, volo su la luna
Un diluvio a preparar.
Co na zìfera di vento
Voglio far dal pedamento
Questa China subissar !
(Bene mio, che speziaria
Tengo dinto a li cauzune !).... »

E se ne scappa; ma gli si corre dietro, e lui, voglia o non voglia, deve fare l'idolo ! Sale nella nicchia, tirando moccoli á tutti gli Dei della luna. Viene Liconatte, il figlio di Tuberone, a cui era nociuto dippiù l'oracolo di lui. Pilottola incomincia a tremare, e vorrebbe scendere dalla nicchia incomoda.

(1) Era il celebre carnefice contemporaneo. Cola Capasso, nella parodia dell'*Iliade*, parlando degli Dei di Omero, dice:

« *Manco Pontannecchino se la sente*
D'ave' no Ddio de chisse pe parente ! »

« *Lic.* — Eh... eh....
Pil. — Ah... ah....
Lic. — A te.
Pil. — A me?
Lic. — Chi sei?
Pil. — Idolo. (Che sia acciso
Io che lo faccio!)
Lic. — Tu sei nume?
Pil. — Gnorsì..... cioè, lo ddicono.
Lic. — E tu dal ciel calasti?
Pil. — E chesto puro
Lo ddicono.......
Lic. — E tu dal cielo
Come calasti qui?
Pil. — Dirò: per mare!
Lic. — Dal ciel per mare?
Pil. — Non signo': per terra!
Lic. — Per terra? ah malandrino....
Pil. — Ussìa mme scusi.
Mo' mme recordo meglio:
Venni co lo scerocco in una nuvola.....
Lic. — Il tuo nome?
Pil. — Pilottola..... (oh mmalora!)
Cioè..... così mi chiammo
Nei giorni di lavoro, ma de festa
Mme chiammo il Nume Càmmera.... e potèca.
Lic. — Basta. Già vedo
Che un birbante tu sei.
Pil. — Chesta è la faccia mia: ussia s'informi
Si maje so' stato galantommo ».

Liconatte minaccia di ucciderlo, e lo risparmia solo quando Pilottola gli promette che si servirà della sua qualità di idolo per aiutar lui. Gli

suggerisce un oracolo da dire a Tuberone. Ma una serva va a scoprire tutto alla padroncina, che viene subito in iscena, e si mette all' altro lato di Pilottola. Giunge in questo Tuberone, apparecchiato a fare i suffumigi per placare l'idolo. Questi vi rinunzia, e dice che vuol dare un oracolo. La signora gli mostra una lama di pugnale, e gl'impone di non parlare; dall'altro lato si mette Liconatte con altro pugnale imponendogli di parlare. Pilottola guarda ora dall'una parte ora dall' altra; le minacce sono incalzanti, ed egli non sa come risolversi. Finalmente, non potendone più, si gitta fuori della nicchia, e fugge dentro gridando: « *So' muorto !... ajuto !* ». Tuberone però gli corre dietro, e riesce ad impedirgli di ritornare alla luna , colla promessa di un pranzo. S' appresta la mensa ; ma, con grande sua maraviglia, Pilottola trova apparecchiata la sua sedia sulla nicchia. Egli vi si va a sedere, aspettando cosa ne riesca.

« *Tub.*— Via sù, che comannate ?
Pil. — Che son quelli ?
Tub.— Maccabei d'Italia.
Pil. — Vògliola.
Tub.— Viva Kam: mm'haie dato gusto (*e mangia*).
Pil. — Guè... guè... aspetta... oh cancaro... (*va per calare*)
Erg.— Che fate ?
Pil. — E ussia non bede chillo che s'allopa ?
Erg.— Eh lasciatelo far; questo è il costume.
Pil. — Che costummo ? na mèuza !
Tub.— Na mèuza ? puro nc'è; ed è na mèuza
De vacca levantina (*mangia*).
Pil. — E miette 'mmocca ? Diavolo strafòcalo ! »

Lui sulla nicchia non può reggerci più; ma gli si dice che quello era il costume del luogo : che il ministro doveva soddisfare la golosità del Nume.

« *Pil.* — (Ma mo' t'agghiusto). No nne voglio chiune.
Tub.— Ubbedisco. (Bonora ! 'mme piaceva !)
Pil. — Ch'è quello ?

29

Tub.— Son maruzze americane.
Pil. — Faccio passo. Han le corna:
Le corna americane fanno male.
Tub.— (Chelle mo' si ca mm' èscono pe ll'uocchie !)
Pil. — Cos' è quello ?
Tub.— È no piatto
Di un gatto pardo turco in gelatina.
Pil. — Passo.
Tub.— Pecchè ?
Pil. — Rascagna le stentina.
Tub.— Idolo mio, mme schiatte ! »

Tuberone non gli lascia più dire il suo parere , e si gitta come un affamato sur un papero indiano; ma gli va a traverso, e grida per avere un po' di vino.

« *Pil.* — Oibò, non aggio seta.
Erg.— Ma Kam in caritate...
Tub.— Non pozzo... oimè... lo vino pe'piatate !
Pil. — Priesto l'acqua, che si porti.
Tub. — Acqua!...
Pil. — E boglio acqua zorfegna.
Tub. — Qui non si usa...
Pil. — Acqua ferrata.
Tub. — Non si trova... nce vo' vino...
Pil. — Si porti acqua antivenèria.
Tub. — Ora chesta è na miseria:
Io mo' moro 'nzanetà.
Pil. — Via, si porti un cato d'acqua.
Tub. — E sia pur di baccalà! (*beve*)...
Bene mio ca mo' moreva.
Pil. — Ho più sete.
Tub. — Torno a bevere (*beve*)
Erg.— (Ma finiscila, che fai?)

Pil. — (Io lo voglio fa' crepà'.)
Tub. — Ho bevuto.
Pil. — Vive assai.
Tub. — Uh mmalora! chiù non pozzo...
L'acqua torna al cannarozzo (*beve*).
Erg. — (Vuoi finirla?)
Pil. — Che carcàra
Tengo 'ncuorpo 'nzanetà.
Voglio vèvere.
Tub. — Repara!
Ch'è na votta già lo stommaco.
Pil. — Voglio vèvere... »

Ma in questo succede un grosso imbroglio, e Pilottola va a nascondersi sotto la tavola. Una serva, anch' essa napolitana, ve lo scopre; e lui con gli altri è messo in carcere. Lo libera però la servetta napolitana, quella stessa che lo aveva fatto entrare, strappandogli la promessa di sposarla. E con essa, dopo alcuni altri casi, ritorna felicissimo a Napoli.

In questa esposizione, al solito, non ho tenuto alcun conto della parte eroica della commedia, perchè essa, come sempre, si trascina innanzi stentatamente, e senza presentarci nulla di notevole.

Contemporaneamente al Lorenzi, Francesco Cerlone trattò il medesimo soggetto. Non so dire chi dei due abbia prestata l'idea all'altro, o se entrambi abbiano attinto ad una stessa fonte; ma ad ogni modo mi par bene mettere a confronto le due commedie fra loro.

La commedia del Cerlone è intitolata: *Il tiranno cinese* (1). Il napolitano *Pistone* capita nella Cina insieme con un camerata. Non hanno come fare, e troppo ragionevolmente temono di morirsi di fame. Si dividono ad un certo punto di una strada solitaria, e vanno a cercare la fortuna per differenti direzioni. Pistone s' imbatte in due sacerdoti cinesi,

(1) Commedie del Cerlone, Edizione Vinaccia, 1775, vol. XI.

che lo fissano attentamente e si fanno segni fra loro. « È tutto il Gran Lama », mormorano, e gli vanno vicino, e gli girano attorno, e vanno ripetendo: « È tutto lui! ». Finalmente l' invitano ad andare con essi. Pistone non vorrebbe, ma, minacciato, acconsente. Era morto da poco tempo il Gran Lama, che quei sacerdoti facevano credere immortale, ed ora cercavano chi gli somigliasse, per poterlo sostituire. Pistone gli rassomigliava perfettamente.

Ricomparisce camuffato da Gran Lama, con barba lunga e bianca, fra i due sacerdoti, che gli dànno gli ammaestramenti necessari alla nuova carica, e lo fanno ficcare nella nicchia. Deve venire l'imperatore ad udirne l'oracolo. I sacerdoti, al venir del sovrano, intònano una preghiera, perchè il Gran Lama si degni di dare l'oracolo. Pistone, serio, esce di sotto la cortina, e mormora gravemente:

« In questa guerra moriranno i morti
E resteranno ancora in vita i vivi.
Se Palmira tua figlia
Sposa la Tartaria,
Partorirà la Perzia a prima doglia;
E tu fatti un riparo,
Se no porti pericolo de 'ntoscia:
Vanno a doie grana ficocelle e moscia ».

E con lo stesso fare olimpicamente imponente, rientra nella nicchia. Resta a' sacerdoti il non facile còmpito di decifrare quelle parole enigmatiche. Spiegano a modo loro, ricavandone più o meno un senso; ma l'ultimo verso è il ponte dell'asino. Si scervellano, ma inutilmente. *Scilipù*, l'uno dei due sacerdoti, propone questa spiegazione: « *Vanno a due grana*, cioè vanno a due città per ajuto e soccorso, ma sarà *ficocelle e moscia*, cioè inutile ed infruttuoso. » L' imperatore si contenta poco, e va via. Appena uscito, Scilipù e Cupigi afferrano il napolitano, lo tirano a terra e gliene dànno senza risparmio, per averli cacciati in quel ginepraio d' ermeneutica. E a forza lo ricacciano nella nicchia. Ivi quel povero napolitano è condannato a starsene tutta una santa giornata digiuno.

Ma sta per un pezzo e poi non ne può più: scende e va annasando qualche cosa mangiatoria. S'incontra in *Pimpinella*, sua innamorata di un tempo, che faceva allora la vezzosa col paggio. Al vedere il Gran Lama, il paggio si fa piccolo piccolo.

« *Pistone* — Oh.. chi siete?

Pimp. — Io songo...

Pag. — Inchinati! che? vuoi subissare?

Pimp. — Oh e battenne! Io songo....

Pist. — Pimpinella (*prevenendola*).

Pimp. — Maramè carosa, comm'annevina!

Pag. — Io l'ho detto.

Pimp. — E steva a Napole de casa....

Pist. — 'Ncoppa a li Pulite.

Pimp. — E lo vero! Comme lo ssa?

Pag. — Per opera del cielo.

Pimp. — E là voleva bene...

Pist. — Volive bene a Pistone!

Pimp. — Gnernò; mo' avite sgarrato, maje' l'aggio potuto vedè' a Pistone.

Pist. — (Potta de craje matino!) E pecchè le dive audienza?

Pimp. — Pe lo scorcoglià'. Era no 'ntòntaro, no ciuccio, projeva, e io lo lusingava e me lo faceva co passe e pignuole.

Pist. — E bolivo bene?...

Pimp. — A Don Tiritofalo Zella ».

Disilluso bruscamente in amore, Pistone pensa d'avvalersi della sua nuova qualità di Gran Lama per sconcludere l'unione di Pimpinella con *Don Tiritofalo*. Le predice che, sposando D. Tiritofalo, partorirà un elefante, un coccodrillo e un caprone. Sopravviene D. Tiritofalo (che era l'amico col quale Pistone comparve la prima volta in iscena), ed il Gran Lama fa l'insolente. Ma quegli era napolitano e spregiudicato, e senza complimenti gli dà addosso. Scandalizzato, il paggio corre a chiamare i sacer-

doti. I quali vengono subito e scomunicano D. Tiritofalo; ma nell'orecchio minacciano a Pistone legnate senza fine in pena della sua imprudenza. Pistone se l'ha per detto. In quel punto giunge l'imperatore:

« *Imper.* — Eccelso protettor della Cina.
Pist. — O mio signazio.
Imper. — Ariobante geme tra' ceppi.
Pist. — Lo so.
Imper. — Tra poco sarà pasto delle fiere.
Pist. — Salute a chi lo conta.
Imper. — Tra poco il principe Armidoro i Tartari attaccherà.
Pist. — Che l'attacca; nce aggio sfizio!
Imper. — Ma avremo la vittoria?
Pist. — (Io che mmalora aggio da di'?)
Scilipù — (Parla che ti scanno!)
Cupigi — (Rispondi che ti sventro!)
Pist. — (Ne? e mo' v'agghiusto io) (*si pone in estasi*).
Imper. — (Chesto che bene a di'?)
D.Tirit. — (Io resto insassato).
Scil. — Or parla!
Cup. — Or risponde! »

E Pistone, riabbassando gli occhi, con voce di basso profondo, sentenzia:

« Se vincere tu vuoi e trionfare
Scilipù e Cupigi mo' fa 'mpalare! »

— Guardie, grida l'imperatore, siano impalati costoro.—I due accusati implorano la grazia; ma Pistone li guarda senza scomporsi. Essi, non potendo salvarsi loro, rivelano tutta l'impostura all'imperatore, sperando che fosse punito anche il napolitano. Ma questi, con eloquenza meridionale, risanguata dal pericolo imminente, mette a luce tutte le magagne di que' furfanti. L'imperatore si commuove, e condanna al palo Scilipù e Cupigi, e di Pistone ne fa un mandarino! Investito di questa nuova

dignità, egli continua ancora un poco a far la sua parte in mezzo all'eroismo della commedia.

Se nel fondo il contenuto dell' *Idolo cinese* è lo stesso di quello del *Tiranno cinese*, pure in ciascuno dei due lavori soffre particolari modificazioni. Il sacerdote dell'*Idolo* è uno sciocco, un napolitano che davvero ci crede; invece, nel *Tiranno*, i sacerdoti sono due impostori. La prima è una situazione più propriamente buffa, la seconda più comica. Pilottola, l'idolo lorenziano, ci piglia gusto all'equivoco che lo fa credere un nume, e si diverte alle spalle del povero Tuberone; ma l'idolo cerloniano fa la professione divina proprio e sempre a malincuore, sforzatovi, ed ha continuamente sopra di sè gli occhi de' due sacerdoti, che speculano sulla sua persona. Quest'ultima situazione è più drammatica, laddove la lorenziana è più buffa. Pistone, impigliato nelle furfanterie di quei sicofanti, vi riesce simpatico e v'interessa; al contrario Pilottola vi fa solo ridere momentaneamente a forza di parole o di singole situazioni, qualche volta pure non originali, come la scena del pranzo, che ricorda troppo quella di Sancio Panza governatore. Ma tuttaddue le commedie abbondano di vis-comica e di scene buffe molto belle. E in qualcuna il Cerlone ha la preferenza, come nell'incontro dell'idolo con l'antica innamorata. Ma bisogna essere giusti: è diverso scrivere una libera commedia in prosa, diverso scriverla per musica, secondando i capricci del musicista e dei cantanti.

Il *Tiranno cinese* fu rappresentato per trentasette sere di seguito al Nuovo, ma l'*Idolo* ebbe miglior fortuna. Si racconta che per quest'opera si sia fatto tanto chiasso, che il ministro Tanucci, nemico dei teatri, si sia indotto ad udirla, e ne sia rimasto così compiaciuto, che la fece ripetere al teatrino reale di Caserta nel 1768, « con sommo compiacimento « de' Sovrani, quali non onoravano di loro presenza i teatri del dramma « buffo, per le tante scurrilità detestabili, che nella maggior parte di esse (?) « trovavansi », dice l' editore del Lorenzi. E nel 1808, dopo la morte del poeta, il dramma fu in parte cangiato, e vi adottò una nuova musica Pietro Generali. Però, insieme con questi onori, al Lorenzi stava ancora per ve-

nir male; perchè alcuni in quell' idolo ed in que' sacerdoti credettero di vederci ritratto qualcosa della religione del tempo. « I suoi detrattori », dice l'editore, « scioperatamennte e per solo fanatismo rassomigliavano a « quegli eterodossi, i quali credevano doversi togliere dai libri divini la « Cantica di Salomone, perchè le illibate loro coscienze ne ricevevano « scandalo ». Ed ora il Settembrini, risvegliando quei vieti pregiudizi, nell'idolo ha creduto veder ritratto il re travicello Ferdinando IV! (1) E già: perchè nel Lorenzi il Settembrini doveva pescare « l'Aristofane napoletano » di Pietro Napoli-Signorelli!

Il divertimento dei numi è, secondo l' autore, « uno scherzo rappresentativo per musica ». Fu eseguito nel teatrino di Corte con musica di Giovanni Paisiello, dopo la rappresentazione dell' *Orfeo* di Gluck.—Tre napolitani, *Ciccotonno*, *Annella* e *D. Taddeo*, sono assunti in Cielo e camuffati da Giove, da Venere e da Marte, per divertire i veri numi con le loro buffonerie. Il finto Giove ed il finto Marte si disputano la finta Venere:

« *Marte*—Giove marmotta, tu ti fidi troppo
Del tuon che spari; ma del resto poi....
Giove—Ched è sto poi? si accorre,
Io lo tuono lo jetto,
Faccio a cortielle e faccio a pùnia 'mpietto ».

Questa farsa fu, la prima volta, rappresentata dalla Marianna Monti, che faceva le parti di Venere; da Casacciello, Giove; e da Gennaro Luzio, Marte: e ciò spiega e giustifica il favore con cui fu accolta. Di meriti intrinseci ne manca quasi completamente.

È curioso vedere l' arrabbattarsi del Buonvino, per riuscire a trovare un contenuto serio in questa commedia, seguendo il metodo del suo maestro Settembrini. « La reggenza, egli dice, deprime il partito clericale, « i savii lo tengono in dispregio, lo scrittore comico lo deride; comin-

(1) « Il Lorenzi forse direbbe che no, « ma voi potete riconoscere che egli, sen- « za volerlo, ritrasse in re Tuberone quel « Ferdinando IV, che allora era giova- « notto, e di poi riuscì proprio quello ». *Lez. di Lett. Ital.* vol. III. lez. LXXXVI.

« ciano ad apparire gli abati nelle commedie, e spesso vi sostengono le
« parti d' intrigo. Forse nel D. Matteo (*leggi D. Taddeo*) può celarsi qual-
« che gesuita. Gli altri due personaggi sembrano non aver significato; o,
« se lo hanno, è assai difficile interpretarlo. » Il povero critico non sa
dirci precisamente il Lorenzi in quale dei due Giove abbia voluto rappre-
sentare re Ferdinando, se nel vero o in quello da burla; e conchiude che
« nel falso ne son dipinte le cattive qualità, nel vero le buone »! — In-
vece è lampante che qui il poeta non ha voluto fare se non una inno-
cente farsa per ridere; e che, con poco buon gusto, ha scelto per fonte
di ridicolo la sfatatissima parodia del vecchio Olimpo. Il Buonvino ha
voluto imitare il Settembrini, e seguirlo nelle vie scabrose delle conget-
ture puramente arbitrarie; e ciò lo ha fatto uscire deplorevolmente di
strada. Quali prove potrebbe egli addurre per giustificare la sua asserzio-
ne: « Guardatevi dai suoi scherzi (*del Lorenzi*) troppo fantastici, perchè
« egli è ben malizioso »?

La Luna abitata è una fiaba; ed a me pare evidente che il Lorenzi
vi abbia voluto imitare il fare di Carlo Gozzi. Fu rappresentata al Nuovo
nell' estate 1768, con musica del Paisiello. Il Settembrini ne dà un sunto
breve ed elegante; ma non vi fa commenti, ed è bene. L' aristofanismo
preteso non potrebbe esserci se non nella prima scena, quando l' astro-
nomo *Don Verticchio*, impiastricciatore di almanacchi, vuol montar sulla
luna, per assicurarsi della ragione degli errori del calendario.

« ....Cattarina!
Non ingarrarne una! Se mi sogno
Di scrivere Scirocco,
Lesta na tramontana
Co no palmo de neve. Se mai dico
Sereno, e tu puo' ascire co l' ombrella,
Ca no delluvio è certo:
Se dico Primo quarto a ore sedici,
Tu vide Luna piena. E che malora!
L' aggio accise li figlie a sta signora? »

Ma poi, una volta sulla luna, tutti diventano lunatici, e addio astronomia! Il Klein, che pure è per l'aristofanismo lorenziano, piglia occasione da questa commedia per ballare orsinamente un minuetto grottesco: « Nes-« suna meraviglia, egli dice, se quest' opera, ricca di barocche buffo-« nerie napolitane, piacque tanto al pubblico, quanto il miglior piatto di « maccheroni, che gli scivoli nel gorgozzule. E veramente il Napolitano « crede in buona fede che la luna sia un tale piatto, e che l'uomo della « luna sia un lazzarone, e che le macchie siano una manata di formag-« gio sui maccheroni, che gli penzolano sulle fauci spalancate ». Oh le freddure tedesche!

Ai Fiorentini, nello stesso anno 1768, di autunno, e con musica del medesimo Paisiello, fu rappresentata *La finta maga per vendetta*. Innanzi al libretto fu stampato un sonetto alla nobiltà napolitana, che l'editore dei quattro volumi poi pensò bene di togliere. Quantunque non aggiunga nulla alla gloria del Lorenzi, se pure è suo, credo opportuno di riprodurlo, anche perchè innanzi ho riportato, sullo stesso soggetto, un sonetto del Cerlone.

« Eccelse dive, e per onor di cuna,
E per beltà che rara (!) in voi risplende,
Beltà che, unita alla virtù, si rende
Arbitra d' ogni core e di fortuna.
Invitti eroi, in cui sì ben si aduna
Quel valor che dagli Avi in voi discende,
Valor che a Numa ed a Quirin contende
Quello splendor che non per anni imbruna;
Questa d' Arcadia verginella inculta,
Di socco adorna, abbia un asilo in voi
Contra quel cor che la maligna (?) e insulta.
Deh non sian vani i caldi voti suoi:
Chè la difesa a vostro onor risulta,
Se il difender gli oppressi opra è d'Eroi ».

È una delle più deboli commedie del Lorenzi, non dotata di nessuna

delle qualità caratteristiche dell'ingegno di quel poeta. E dello stesso valore è il *Don Chisciotte della Mancia*, rappresentato ai Fiorentini nell'estate del 1769 con musica del Paisiello, sciocca parodia d'una parodia. Fa perfino pietà il modo indecoroso con cui il poeta maltratta quelle due belle concezioni cervantesiane, Don Chisciotte e Sancio. E meno ancora vale *Gelosia per gelosia*, datasi ai Fiorentini nell'estate del 1770, con musica del Piccinni.

Commedie romanzesche sono: *La corsala*, rappresentata ai Fiorentini nell'autunno del 1771, con musica dello stesso Piccinni; *Le trame zingaresche*, ai Fiorentini, nell'estate 1772, con musica anche del Piccinni; e *Il tamburo*, al Nuovo, nella primavera del 1773, con musica del Paisiello. Ma tutte e tre odorano di poca originalità. *La corsala* sente di abate Chiari; *Le trame* è derivata dalla letteratura spagnola, donde ci è pervenuto tutto quanto un mondo zingaresco (1); e *Il tamburo*, scritta dapprima *a soggetto* e rappresentata in casa del Principe di Sansevero, per cui comando fu scritta, e presa dalla commedia omonima (*The drummer*) dell'Addison (2).

Il duello, commedia in un solo atto, fu rappresentata al teatro Nuovo nella primavera del 1774, con musica del Paisiello. — *Bettina* è una napolitana alla moda, che, biascicando un po' di francese, vuol passare per madama; ed è corteggiata dal napolitano *Don Policronio* e da *Don Leandro*.

« *Bettina* — Sì sì, pezzo di tufo; oggi è vergogna
Parlare con la lingua del paese:
Lang parisien!
D. Polic. — *Guì, guì,*
Parisien, parisien, mon scer amì.
In oggi questa lingua
Tanto in moda si rese,

(1) Cfr. Klein: — *Geschichte des dramas*; vol. VI, p. I, pag. 335.

(2) Vedi nella prefazione al libretto, scritta dallo stesso autore.

Che anco a Parigi parlano in francese!

Simone — Addavero?

D. Polic.— *Tre sur.*

Bettina — Vedete un poco

S'è lingua che sta bene in ogni loco! »

I due rivali, per consiglio d'un servo, si sfidano a duello. Il napolitano non vorrebbe accettare, ma finalmente il servo ve lo induce, promettendogli di caricar le pistole con polvere bianca, per evitare lo scoppio! Sul terreno, tocca di tirar prima a Leandro; ma la sua arma non fa fuoco. Spara D. Policronio, e l'avversario si getta a terra per morto. Il servo consiglia D. Policronio a scappare; e così Leandro resta libero per sposare Bettina. Qui la grazia comica non fa difetto, specialmente nel dipingere il tipo della franceseggiante Bettina.

Ma lavoro di maggior momento è l'altra commedia, *La pazza giudiziosa*, rappresentata al Nuovo nel carnevale 1774, con musica di Antonio Pio, e posteriormente di Giuseppe Farinelli. I personaggi ne sono i tipi fissi della commedia dell'arte: Pulcinella, Pantalone, Coviello, Lindoro, Flamminia, Laura. La cosa è strana ed importante, perchè, dopo l'*Amfiparnaso* del Vecchi, del 1597 (1), è questa la prima volta che si trovano rannodate insieme la commedia buffa e quella delle maschere. Il padre di Pulcinella aveva lasciato scritto nel testamento:

« Item lasso mio figgio Pulzinella
Erede universal, purchè si sposi
Flamminia Bisognosi, e che in do' mesi
Lo doventi dottore in utriusque:
E in caso ch'elo manchi
Ad un de' do' prezetti, ch'abi solo
La ligitima sua, e la mia roba
Sia di Laura Belgrado,

(1) Cfr. pag. 6 di questa monografia, dove erroneamente è stato scritto *Anfiparnaso* per *Amfiparnaso*.

Mia nevotina in sessantesmo grado ».

Pantalone sta sempre ai fianchi della figlia, perchè non si lasci sfuggire questa fortuna. Ma essa, invece di pensare a Pulcinella, pensa a Lindoro; e, per riuscire a sposarselo, ricorre al grande conduttore di intrighi, a Coviello:

« Coviello è lo protòtepo
De 'mpocchie 'mpacchie e 'ntàpeche,
E de papocchie e màchene
No fùnneco, na chiàveca
Ne tene e fuorze cchiù ».

Coviello ricorre ad un luogo comune della commedia dell' arte: consiglia Flamminia a fingersi pazza. — Ma chi me l'ha fatta dar di volta? domanda Pantalone. — Amore! risponde Laura.

« *Pulc.*—Ammore ne? Lo bbi' che l'aggio accisa
Co ste bellizze schefenzose? Mamma
Sempe mme lo dicea: — tetillo mio,
Tu sì lo precipizio de le femmene! »

Flamminia finge nella sua pazzia di volersi sposare la serva *Cecella*. Coviello consiglia Pantalone a lasciar fare: che c' era di male? Anzi poteva darsi che così la giovane sarebbe rinsavita. E Pantalone lascia fare, e Flamminia sposa il suo Lindoro, nascosto sotto le vesti di Cecella. In questo fuoco ha soffiato naturalmente anche Laura, la « nevotina in sessantesmo grado ». Si pensa intanto ad addottorare Pulcinella, tantoppiù che allora era in giro « lo priore De lo collegio viecchio de Gragnano », che licenziava dottori a due carlini a testa. — Sei preparato? domanda Laura a Pulcinella:

« *Pulc.*—De che manera! Io me tocco 'n canna
La scienza co lo dito.
Accossì, figlia mia, m'arrecordasse
Chello che saccio! Haje da penza' che tanto
Sto chino de vertù, c'aggio pigliato
Li libbre a contrastómmaco,

E quanno l'apro me nce addormo o vòmmaco ».

Si veste nero da dottore, e si presenta innanzi a Laura che funge da priore. Comincia solennemente l'esame. Il povero Pantalone, a cui non si è fatto saper nulla del matrimonio della figlia, siede ai fianchi del creduto genero, cogli occhi coperti di lagrime per la contentezza. La quistione capitale dell'esame è questa:

« *Laura* — Nasutus homo trovat alium hominem,
Et tota pressa osculandum ille,
Cum longo naso, tuosto tanquam cuorno,
Dat in oculo amici et ille cecat.
Quod tu de hac nasata judicaris?
Pulc. —Càncaro! ma mo' va chiù: Nemo tagliaris!
Laura —E comme? Nemo taglia puro nase?
Pulc. —Signorsì, pò tagliarle; e te lo provo.
Chi dette a quod lo naso? la natura;
Igitur nemo nce lo pò levare,
Iusta lo tiesto: quod natura dat
Nemo tollere potest. Tomo quinto,
Stampa de Norimbergo,
In trattatu de nasis, folio a tergo ».

E così è laureato dottore (1). Ma, quand' egli crede di sposarsi Flam-

(1) Questa scena non è per nulla nuova nel teatro popolare italiano. Nel 16 gennaio 1657, Giambattista Lulli, capo della musica reale alla corte di Francia, fece rappresentare un balletto italo-francese, intitolato *Amor malato*, a cui prese anche parte il giovine re. In esso, al quinto intermezzo, « onze docteurs reçoivent un docteur en ânerie, qui, pour mériter cet honneur, soutient des thèses dédiées à Scaramouche ». Il Lulli faceva lui le parti di Scaramuzza. Dopo ogni risposta del candidato, il coro cantava:

« Oh bene, oh bene, oh bene,
S'incoroni su su;
E che potea dir più
Un filosofo di Athene?
Oh bene, oh bene, oh bene! »

E si badi che questo coro è anterio re di ventisei anni al « Bene bene respo ndere » del *Malade imaginaire!*— Cfr. MOLAND: —*Molière et la comédie italienne.* Pagg. 179 a 183.

minia, questa gli presenta una comparsa, che pure aveva il nome di Flamminia Bisognosi. Egli s' arrabbia, ma gli si fa sapere che la pretesa Flamminia è maritata. Laura si fa avanti, e si dichiara, a tenore del testamento, legittima proprietaria de' beni; e generosamente offre la mano di sposa a Pulcinella. — Non si può negare che questa qui sia una commedia di maschere molto graziosa.

Don Taddeo in Barcellona, anch' essa commedia in un atto, fu rappresentata al Nuovo la primavera del 1774. È curioso ciò che il Lorenzi dice nella prefazione, che egli, cioè, scriva di coteste commedie brevi per comodo di quelli che « non hanno sempre dalle loro serie oc« cupazioni tanto di ozio che basti per darlo all' intiera durata di una « commedia formata di tre atti »! È fra le meno importanti di quelle del Lorenzi; ed è l'ultima delle pubblicate nei quattro volumi della stamperia Flautina.

Ma una fra le migliori commedie lorenziane è *La fuga,* rappresentata al Nuovo, nell'estate del 1777, con musica di Gaetano Monti. Vi si premette questa avvertenza: « Il fatto di questa commedia è vero. Io l'ebbi « in Bologna da un libro anonimo, intitolato *Notizie istoriche*, stampato « in Venezia fin dal secolo passato. L'ho adornato di episodii per ren« derlo più dilettevole, siccome la scena comica richiedeva. Già si era « da me condotta questa commedia in due atti soli; ma, per servire al « rispettabile comando di personaggio assai luminoso e da me venerato « assai, l'ho di nuovo impastata, per così dire, ed eccola in tre atti di« visa, e data al pubblico ».

A Torre del Greco sono, a passare l' estate, la contessa *Berenice* e *Donna Barbara*, coi rispettivi cicisbei, *Don Favonio* e *Don Oloferne*. Ma questi due signori, più che alle padrone, fanno la corte a *Zoraide*, schiavetta della contessa. La poverina però aveva altro da pensare: era stata rapita, quando andava a nozze col suo *Osmindo*.—Il quale ora, accompagnato da un furbo consigliere chiamato *Occhialì*, la viene a ricercare. Occhialì s'offre a D. Favonio per interprete presso Zoraide; e mette a parte la schiavetta dei suoi disegni di fuga. — Che vi ha detto? do-

manda D. Favonio. — Che, per potervi stare sempre accanto, risponde Occhialì, ora va a rendersi invisibile. — E non potrei rendermi anch' io invisibile? — Sicuro: basta legarsi al collo la pietra Elitropia, che io ho visto sull'entrata del vostro giardino. E D. Favonio, gettando baci al-l'aria, colla speranza che vadano a toccare le mani della bella invisibile, va al giardino a legarsi al collo un enorme macigno. Occhialì avverte le signore della burla; e D. Favonio viene avanti, tutto sudore, rosso scarlatto, trascinando quel poderoso bacalare. Tutti fanno vista di non accorgersi di lui, e la contessa intavola un discorso sul suo conto, e gliene dice di tutti i colori. Il nuovo Calandrino soffre volentieri, contentone della sua impalpabilità. Occhialì ne piglia le parti e lo scusa con la contessa, dicendo che quegli non faceva altro che pensare a lei. D. Favonio smania, e non può fare a meno di protestare, con un solenne no. Tutti si fingono spaventati, e, correndo per la scena, urtano D. Favonio e lo fanno stramazzare « sotto la guardia della grave mora », e gli passano sullo stomaco. Quel malcapitato grida al soccorso, e lo scompiglio aumenta; chiama Occhialì, e questi, quando gli è coi piedi sul ventre, dice di non riuscire a vederlo. Finalmente, quando ne ha abbastanza di quella scena, mormora due parole oscure, vede D. Favonio e l' aiuta a sollevarsi. Osmindo intanto si scopre per sposo a Zoraide, ed ottiene il permesso di condursela via. Succedono altre scene fracassoni, perchè i due cicisbei non vogliono permettere la partenza della schiava. D. Favonio rinchiude Zoraide in una camera, e fa la sentinella avanti alla porta. La contessa va a dirgli che ormai essa era seriamente ingelosita, e che non vuol più saperne di matrimonio con lui. Tutt'allegro, quel sollucherone apre l'uscio, fa uscire Zoraide, e le fa intendere quello che aveva detto la contessa. Ella finge di cader tramortita dalla gioia. La contessa chiama aiuto, ed Occhialì dice a D. Favonio che quell'accidente sopravvenuto alla schiava è un mal turchesco, di cui solo Osmindo aveva il segreto per guarirla. Ma questi dice di non voler farlo, per tante e tante ragioni. Finalmente acconsente; e fa bendare D. Favonio, turargli le orecchie, e piantare in un angolo, colla faccia di contro al muro,

Zoraide, naturalmente, va via, ed al suo posto mettono un fantoccio di paglia, coperto de' panni di lei. Si sbenda allora quel gonzo, ed Osmindo gli raccomanda di non turbare il riposo della giovanetta. Tutti escono, salvo D. Favonio, che rimane a vagheggiare quella cara figura! Lo viene a turbare D. Oloferne, sconfortato, dandogli dell'imbecille. Ma lui sorride e scaccia le mosche dal viso adorato. — Pezzo d'asino, esclama l'amico, guarda là! Ed apre una cortina, e fa vedere, in giù, sul mare, una nave che pigliava il largo; e sul cassero, Zoraide, Osmindo ed Occhialì cantavano inni di gioia!

Che profusione di colori, che lussureggiante vis-comica, che ricchezza di fantasia! Peccato che a questa commedia toccò un musicista di poco valore; chè, se anche ad essa fosse toccato o il Cimarosa o il Paisiello o il Piccinni o l'Insanguine, senza dubbio sarebbe restata famosa, come parecchie altre del nostro poeta. È sempre però una bolla di sapone, un fantasiare a vuoto, una forma sfolgorante, che covre una completa inanità di contenuto. È una risata larga e sonora, senza nessuno elevato scopo satirico.

L'altra commedia, *Li tre Eugenii*, rappresentata al Nuovo nel carnevale del 1778, con musica di Francesco Lenzi (1), è una riduzione slombata del *Furbo malaccorto*. Ma c'è di nuovo il carattere di sedicente letterata; la quale, in fin di commedia, raduna in casa sua un' accademia di Arcadi. Tra questi, passa una giovanetta con un panierino di castagne *allesse* fumanti. Gli accademici perdono i lumi e la serietà, le saltano addosso, e fanno a pugni per giungere ad acchiapparne dippiù. — Ma, in generale, più che genuino buonumore, qui ci sono freddure spesso noiose.

La farsa *Il geloso sincerato*, rappresentata al Fondo nell' autunno del 1779, con musica di Gaetano Monti, (2) è un'imitazione del *George Dandin* e delle *Allegre comari di Windsor*; e l' autore stesso lo confessa

(1) Ripetuta al Fondo, ai 4 gennaio 1804, col nuovo titolo: *L'equivoco*, e con nuova musica di Pietro Caselli.

(2) Ripetuta al Nuovo nel 1804, con nuova musica di Giuseppe Nicolini.

nella prefazione. — E senza importanza artistica sono pure le altre due commedie: *L' infedeltà fedele*, rappresentata, con musica del Cimarosa, per l'apertura del teatro del Fondo di separazione, nell'estate 1779 (1); e *Le ninfe di Diana*, data ai Fiorentini per prima opera del 1805, con musica di Silvestro di Palma: pastorellerie bislacche, popolate di pastori, di mostri, di ninfe. Nell' *Infedeltà fedele* c' è anche un' attrice, che, dimenticando di vivere a'tempi dell' alma Diana, biascica un certo francese napolitano, per farsi credere nobile!

Al nuovo teatro dei Fiorentini, nel carnevale del 1783, con musica del Tritto, furono rappresentate la commedia *Li due gemelli* e la farsa *Il convitato di pietra*. La commedia è una riduzione del *Furbo malaccorto*, de'*Tre Eugenii* ed anche dello *Sìmmele* del Saddumene, con la figura grottesca d'una poetessa Clorinda, caricatura delle pastorelle arcadiche, che già però abbiamo incontrata nei *Tre Eugenii*.

« — Fate che mi si arrechi dal picerna
In lucid' urna di cristal montano
Il liquefatto argento,
Per inaffiar le disseccate labbra.
Non mandate?
— Ma dove?
— Per un vassel di liquido elemento.
Un nappo d'acqua io chiesi, e perchè acqua
È una voce plebea,
Metaforicamente in poesia

(1) C'è questa prefazione: « In esso « (libretto) ho studiato la maniera di « slontanarmi da quelle solite buffonerie « popolaresche e volgari, che ne'nostri « piccoli teatri si costumano, contentandomi di usar nella favola moderati « sali, che bastassero a dare un convenevole risalto a quel tragico che in « essa ho introdotto, e che finora non « fu nelle farse musicali praticato. Fu « mio pensiero, che tra quel tutto serio « del Real Teatro di San Carlo, e quel « tutto giocoso de'suddetti teatrini, servisse questo di un mezzano spettacolo, che discretamente partecipasse così dell'uno come dell'altro fare, onde « ciascuno avesse nella capitale un teatro corrispondente al suo genio ».

Noi la chiamiamo liquido elemento,
Sciolto cristallo e liquefatto argento ».

E la farsa non presenta di nuovo se non Pulcinella, a cui si fa disimpegnare la parte del servo di D. Giovanni Tenorio.

L'apparenza inganna o sia la villeggiatura, rappresentata ai Fiorentini, nella primavera del 1784, con musica del Cimarosa, (1) è una commedia molto ridicola. — Capita alla Torre del Greco una signora sconosciuta, che si fa chiamare Baronessa *D. Doristella*. Due imbecilli, uno zio ed un nipote, s'innamorano di lei; ed un abate li mette alla berlina. Avendo loro detto che la dama sposerà il più prode, li lega in due sacchi, e li fa correre; e mentre essi, ansanti e malconci pe'frequenti stramazzoni, s'affaticano di giungere alla meta, comparisce l'abate travestito, a capo d'un certo numero di turchi, e li fa morir di paura. Di poi li fa armare per combattere in giostra; e quando i due campioni stanno per cominciare la formidabile lotta, nel palco della Baronessa giunge un messo, con una lettera. La Baronessa la legge, ed esclama: la commedia è finita! Lei non essere altrimenti baronessa, ma un paggio; ed il padrone aveva voluto far quella burla per divertire la brigata.

Il marito disperato, rappresentata a'Fiorentini per seconda opera nel 1785, con musica del Cimarosa, è una commedia di gelosia, come già ne abbiamo viste tante. E *La finta zingara*, rappresentata nel carnevale dello stesso anno allo stesso teatro, (2) con musica di Pietro Guglielmi, è una farsa con Pulcinella e Clarinetta.

La scuffiara fu rappresentata la prima volta ai Fiorentini, nel 1784, in un solo atto con musica di Giacomo Tritto; e nel 1792 fu ripetuta allo stesso teatro in tre atti, con musica del Paisiello, interamente rifusa e abbellita e col titolo di *Modista raggiratrice*. Il soggetto è tratto dal *Filippo* del Federico, rappresentato nel 1735 al Nuovo. — Una crestaia vuol divenire moglie di un maestro di scuola, che, miserabile com'era,

(1) Nel carnevale 1788 fu rappresentata per quarta opera, a Foggia.

(2) Fu poi ripetuta allo stesso teatro nel carnevale del 1791.

ha la testa a'suoi guai più che all'amore. A lei invece pensano un maestro di scherma ed un farmacista, che non son curati. Il pedante fa la sua lezione alla maniera dei colleghi delle farse cavajole:

« Discipuli, ambulate
Per urbem cum modestia,
Aliter vos provate
Hanc magistralem ferulam.
Et tàffetum si verbero
Vos acconciabo affè...
Nè, chelle che so' bàllene ?
Cheste so mela nè ?...
'N fila mmalora jate !.
Silète, o marennellas
Ego arravogliabìmini,
Et sine parce todos,
Absque misericordia,
Farraggio ora pro me.....
Studiosi adolescentuli,
Cinque son l'otto parti
Dell'orazione, idest numero e caso.
Attenti a me. I numeri
Sono novanta, delli quali cinque
Casualiter n'èscono dal vaso:
Chi 'ngarra accorda allor numero e caso.
Sufficit questo pe la prima classe.
Orsù facimmo meza feria, e queste
Marennelle jocàmmoce a primera ».

E si mette a giocare. Imbroglia le carte ed il discepolo gli morde un dito. Egli grida e Madama corre in suo soccorso.

« *Maestro* — (Uh malora !) Salutem tibi dico.
Guè, stipate ste carte,
E pigliàteve 'mmano Giulio Cesare ».

Madama finge di cadere svenuta quando sa del dito addolorato.

« *Maestro* — Orsù, madamma, ora elapsa est,
Et ego ho da far scola. Statte bona....
Attente... accì... accì... (*prende tabacco e starnuta*)
Mad. — Viva mill'anni.
Che libro è questo?
Maestro — I commenti di Cesare,
O siano i monasterj,
Che fabbricò quel degno religioso ».

Madama fa tante allusioni all'amore ch' ella gli porta, ma *Gavino*, il maestro, le lascia cadere tutte, perchè non le capisce. Fra l' altro *Perlina*, la crestaia, gli detta una lettera amorosa, e lo prega di darla a colui che resterà lì solo solo e se ne va. Gavino si guarda attorno, vede per caso il maestro di scherma e glie la dà. Una volta, mentre madama era in casa colle sue discepole, entra trafelato e impolverato il povero Gavino, che chiede per pietà d' essere nascosto, perchè inseguito dallo schermitore. Madama lo fa mettere al posto d'uno dei modelli di legno, e gli mette in capo una grossa cuffia.

« *Gav.* — Ombra di Cicerone,
Se vedi questa smorfia,
Con Socrate e Platone
Fa le mie scuse tu ».

Vien *Gianferrante,* lo schermitore, e mentre fa il bravaccio, sa che *Mitridate*, il farmacista, l'inseguiva. — Nascondetemi, comincia a gridare, nascondetemi! La donna gli fa occupare il posto d'un altro modello. Comparisce Mitridate e non può finire la serie delle sue cerimonie, che sente ch'era per venire un marchesino rivale. Tremante, implora che lo si nasconda; e, come gli altri due, va ad occupare il luogo d' un terzo modello. Quando tutte e tre quei grulli sono lì impalati, vengono fuori le due discepole di madama, che s' erano tenute fin' allora nascoste, e domandano a Madama dove abbia nascosto i loro vaghi, Gianferrante e Mi-

tridate. Perlina dice di non averli visti e fa le finte di andare a lavorare la cuffia sul capo di Gavino. Quelle altre s'accostano l'una alla testa di Mitridate, l'altra a quella di Gianferrante. A poco a poco, discutendo, si riscaldano e minacciano di scagliarsi le teste in faccia, strappandone frattanto ciocche di capelli. — Madama Perlina è incocciata di voler sposare Gavino, e tenta nuovi modi per fargli capire che essa l'ama. Gli dice: Io ho scelto il mio sposo, eccotene qui il ritratto; e gli presenta uno specchio. Per caso, dietro le spalle di Gavino, passa in quel momento *Ninetta*, ed egli stupisce in iscoprire come madama si sia innamorata d'una donna! Esce Gianferrante con la spada in pugno e vuole obbligarlo a sposare Ninetta; ma questa invece vuol costringerlo a sposar Madama. Il pedante, non potendone più, esclama:

« . . . . . dei miei 'scrementi dottrinali
Non più vi ciberò, gente tapina;
Restate ciucci, e privi di dottrina! »

e se ne torna al paese. Madama lo sa e gli corre appresso. L'incontra in un bosco che andava cantando:

« Addio, cieca città; ritorno a voi,
Mie patrie catapecchie. Nel vedermi
Che allegrezza faranno
Il porco di mio padre e i cinque nati
Pargoletti porcelli,
Con me cresciuti come miei fratelli ».

Madama lo chiama e gli domanda la spiegazione d'un sogno, in cui essa s'era creduto abbracciarlo, e l'abbraccia; ma neanche adesso Gavino capisce nulla. Le donne gli ordiscono l'ultima trama. Ninetta ha le chiavi di un palazzo là vicino, i cui signori erano assenti. Di notte, conducono in un'oscura galleria Gavino e Gianferrante e là li lasciano. Quei meschini tremano per la paura, e l'uno non sa dell'altro. Mitridate si finge l'ombra del marchese d'Acquanera e viene nelle tenebre gridando:

« I miei fati mi han prescritto

Ch' io sia ombra qui vagante
Sino al tempo che un pedante
Qui si sposi una pedante,
E che un mastro una maestra
Pur di scherma impalmerà ».

S'illumina ad un tratto la scena e compaiono nella sala una scuola di lettere e una di scherma. Madama fa da pedante e conduce i suoi scolari, ripetendo le parole di Gavino: « *Discipuli ambulate* » ecc. Ninetta fa invece da maestra di scherma, ed imita le mosse e le grida di Gianferrante. Allora finalmente , per ubbidire al volere dell' ombra , Gavino sposa la madama e Gianferrante Ninetta.

Il tipo del pedante il Lorenzi l'ha cavato dalle farse cavajole; ma esso è ancora vivo, specialmente nelle nostre scuole rurali. In una commedia di Antonio Palomba però, nella *Villana nobile*, rappresentata a'Fiorentini nella primavera del 1748, con musica di Michelangelo Valentini, esso è ritratto con più spiccata intenzione satirica. Qui , nella commedia lorenziana, la satira è sagrificata all'effetto comico volgare, ed oltre alle merende rubate , il povero Gavino non commette nessuna azione vigliacca: è un povero sciocco , ecco tutto. Ma invece il pedante palombiano deve sottomettersi ad ogni genere di avvilimenti , pur di potere esercitare il suo mestiere. Il suo scolare , figlio di padre più sciocco , è innamorato di *Zeza*, e, per farle piacere, si finge asino e lei gli va dietro sculacciandolo. Il maestro, perchè anch'egli ha messo gli occhi su *Zeza*, lascia fare. Poi manda in un canto il suo scolare a studiare il Donato ed egli dice alla ragazza:

« Cara Zezolla mia, pe sto Brittordo
Vuo' lassare un grammatico
'Mpersona, qual songh'io,
Che da mo' te potria
Grammatichizzare ? ».

La furba Zeza gli risponde dolce, ed il maestro , entusiasmato , grida: « Orsù a la scola ». Ma *Jacoviello*, lo scolare, si rifiuta, per cor-

rere dietro a Zeza, e se ne scappa. Il povero maestro lo manda ad inseguire dagli altri scolari. Ma questi si pigliano a sassate, e ne assestano una in fronte al maestro, e un'altra a *D. Tobia*, padre di Jacoviello; poi, nel parapiglia, fanno stramazzare al suolo quel meschino grammatico.

« *D. Tobia* — Oh povero figliuolo,
Ti hai fatto male?
D. Fabrizio — Oh che te vaa lo cancaro!
Io so' caduto e a isso
Spie si s'ha fatto male? »

Per vendicarsene, gli fa recitare la lezione! Jacoviello comincia:

« Nominativo chisse....
Chisse vel chi che cho'.... » ecc.

A un certo punto, il maestro dice che ha sbagliato e lo punisce col bastone. E con tale educazione Jacoviello, sciocco di natura, diviene addirittura cretino. Appena vede il maestro, prorompe in pianto, e D. Tobia ne vuol conto, minacciando il maestro di sfratto. Per iscansare la brutta catastrofe, questi consente a giocare con quello scemo; ma quando gliene vorrebbe fare una delle sue, il ragazzo ricorre al padre, ed il maestro abbassa le vele. Consente, financo, una volta che lo trova tutto affannato per far muovere un cavalluccio di legno, a tirar questo per le redini; e scivola e fa cadere a gambe all'aria lo scolare ed il padre. — Tu ci hai colpa, esclama D. Tobia, appena può levarsi:

. . . . . « Signor maestro,
Voi con questo rigore
Mi farete restar privo di un figlio!
Pedante — Voi li fate li tirre-petirre,
Lo crescete co'bròccoli e gnoccoli;
Fa un disastro, che corpa lo mastro?
Corpa leje, che ciuccio lo fa ».

Cert'altri personaggi della commedia fanno non so quale offesa a Zeza, e questa, per vendicarsene, fa firmare in bianco un foglio allo sco-

lare e al maestro, e poi vi scrive sopra una sfida. Jacoviello, prima del momento destinato per battersi, minaccia terremoti; ma, appena viene lo sfidato e dimanda se quelle sottoscrizioni siano loro, tremante, risponde:

« *Jacov.* — Sto caràttico lloco sta 'mbianco,
Mo' scasso a esso, scasso a mmene, scasso
A Oscìa, scasso......
Pedante — Se scassa il scassabile;
Ossoria dica scassa, ed è scassato ».

Senza dubbio la commedia del Lorenzi è molto più artistica : questa qui del Palomba invece ha del rude, dello sconnesso. Ma il tipo del pedante vi è sviluppato meglio e con intendimenti comici più serj, che non nella lorenziana.

Nell' esame da noi fatto finora delle opere lorenziane, non abbiamo saputo rinvenire nessuna traccia del preteso aristofanismo. Solo nel 1795 spunta qualcosa che potrebbe passare per tale, nella commedia *La pietra simpatica*, rappresentata per terza opera al teatro dei Fiorentini, con musica di Silvestro di Palma. Bisogna notare però come, fin dal 1775, nel nostro teatro buffo era comparso il celebre *Socrate immaginario*, alla cui compilazione, come vedremo, il Lorenzi aveva presa non piccola parte.

C'è un *Don Macario*, « che si crede gran filosofo naturalista e versato in tutte le scienze »; il quale ha uno scolare appassionato in *Don Sossio*. Ha anche una nipote, che ha promessa in isposa al discepolo, quantunque la fosse innamorata di *Lelio*. Quando s' alza la prima volta il telone, Don Macario ed i servi stanno accovacciati per terra, cercando attentamente la formica Ercole; e Don Sossio va scorrazzando per acchiappare farfalle. Inciampa in Don Macario, e cadono l'uno su l' altro (1). Poco dopo, entrano *Alfonsina*, la nipote del filosofo, e Lelio; ma hanno da faticare un pezzo, prima di ottenere udienza dai due scienziati, occu-

(1) Qui è evidente la imitazione dalla seconda scena del primo atto delle *Nuvole* di Aristofane.

pati così seriamente. Alfonsina presenta Lelio come un ammiratore, che desidera d'essere ascritto fra' discepoli (1).

« *Lelio*.—Or ditemi, signore,
Quai studi dovrò fare?
D. Mac.—Il primo studio vostro
Sia quello di scordarvi
Tutto ciò che sapete;
Voi rinascer dovete
E un'anima novella
Vi deve riscaldar ».

Libri non se ne dovevano aprire (2); ma ecco la ricetta per divenire eruditi senza di essi:

« *D. Mac.*—Io tengo stipendiati
Alcuni miserabili, che leggono
Per conto mio, e questi
Mi riferiscon poi quello che han letto;
E così letterato
Senza fatica mia son diventato ».

Poi si volge alla figlia per concludere la faccenda del matrimonio:

« . . . . . Odi, Alfonsina, adesso:
Plineo e Linneo su' libri miei ti parlano.
Nel regno vegetabile le piante
Hanno i loro mariti;
E secondo le classi, chi ne ha meno
È chi più. Noi per altro, con l'esempio
Della cùrcuma, pianta

(1) È simile a quella scena del *Socrate immaginario*, in cui Ippolito, l'amoroso della figlia di Socrate, per essere ammesso in casa, si spaccia come ammiratore di lui, venuto apposta di Grecia per vederlo di persona.

(2) È reminiscenza del *Socrate immaginario*:
« *Tammaro*—Fuggite i libri: questi
Son la vergogna dell'umano genere,
Son gli assassini della vita umana.
Credete a me: la vera
Filosofia é quella d'ingrassare ».
(A. I, sc. XIII).

Di prima classe e d'un marito solo,
Abbiamo stabilito
A te, cùrcuma, dare anche un marito ».

Alfonsina fa le viste di acconsentire; e l'innamorato sel crede davvero, e le fa qualche dispettuccio, che però e' ripaga ad usura. *Enrichetta* e *Corrado*, camerieri di Lelio, tessono un inganno per distogliere quel matrimonio. Si travestono l'una da « dama viaggiatrice » e l'altro da ufficiale, e vengono nella stanza di Don Macario, gridando:

« *Enr.* — Ma dov'è mai quel gran maestro
Di coloro che sanno?
Corr. — Perchè tanto da noi si tiene ascoso
Quel mostruoso mostro virtuoso? ».

Il modesto filosofo si fa innanzi, si umilia, fa gli onori di casa, eccetera. Enrichetta finge di innamorarsi perdutamente di Don Sossio, e questi fugge dalle sue insidie. Ma Alfonsina, fingendosi stracotta di gelosia, lo respinge; e Corrado, il fratello della dama, minaccia di ammazzarlo, per avere egli ucciso la sorella co' suoi occhi ladri. Quel meschino, messo con le spalle al muro, perchè dica esplicitamente che intenda di fare, fra l'incudine ed il martello, guizza fuori al giardino, all'aria aperta; ma colà, ad un tratto, sente cadersi addosso una gragnuola di sassi. Di questo caso barbaro vien fatta subito la relazione a Don Macario, che esclama:

« Pioggia di sassi è questa,
Più dubbio non ci resta,
No, Plinio non mentì ».

E corre per fare l'analisi chimica di quelle pietre.

« *Sos.* — Io, parlando con creanza,
L'ho per pietre peritose.
Corr. — Oh che porco!
Sos. — Mi perdoni.
Peritose concrezioni
Son... cioè... mi spiego...

D. Mac.— Taci!
Cachelònie le cred'io.
Corr. —Peggio peggio!
D. Mac.— Padron mio,
Cachelonie son chiamate
Perchè intorno al fiume Cach
Nel paese dei Calmucchi
Son trovate... e vengon qua.
Enr. e *Corr.*—Cachelonie! Ah ah ah...
Corr.—Questi son mattoni cotti.
Enr.—Son vulcanici prodotti.
Sos.—Ma cospetto! Questo è troppo,
Far con noi a chi più sa! ».

Enrichetta va ammirando il museo mineralogico di quel povero scienziato. Osserva che vi manca la *pietra simpatica*, che ha la virtù di far rinvenire dagli sfinimenti. — La pagherei un occhio, se trovassi ad acquistarla—esclama Don Macario.—Eppure, quella dice, Don Lelio l'ha.—L'ha!?—E Don Macario scappa in traccia del nuovo discepolo. Gli offre, in cambio della pietra, una dissertazione scritta fresca fresca, per dimostrare come i sassi caduti su Don Sossio siano piovuti dalla luna.

« *D. Mac.*—Col telescopio celebre
Inventato da... da...
Lelio — Da Echel.
D. Mac.— Appunto.
Si sono più vulcani
Scoverti nella luna; ond'io sostengo
Che allor vi fosse stata un'eruzione,
Precipitando sassi,
Quando col suo zenit
Sulle spalle di Sossio era la luna ».

Fanno lo scambio; ma Lelio non vuole andare a recitare in accademia la dissertazione di Don Macario, perchè è troppo sicuro dei fischi.

Ma Alfonsina ve l'obbliga per amor suo. Tutti stanno in una grande aspettativa. Don Macario chi sa che trionfo si aspetta! Dopo mezz'ora, Lelio ritorna rosso in viso e nella massima confusione: non aveva finito di leggere una pagina sola, che le grida ed i fischi e gli urli gli avevano impedito di andare avanti. Esclama il disilluso filosofo:

« Oh cieche talpe! io crepo! Ma tu, Sossio,
Che sei di gran talento, dì, quest'opera
Non è un prodigio?
Sos. — A dir la verità,
Mi par che sia una bestialità.
D. Mac.—Asino maledetto! (*gli tira una sedia*) Letterati,
Luminari d'Europa, che ne dite?...
Ma voi ridete? Tutti
Sfrattate adesso dalla casa mia!
Uscitemi d'intorno,
O il bastone fischiar qui sentirete!
Voi dotti? voi? Voi tante bestie siete!
O cieco mondo! o anime sepolte
Nella materia! fossili insensati! »

Ma gli sopravviene una matta paura che altri non lo creda uno stupido, e prega e scongiura Lelio a non volerlo svergognare. Questi, per condizione *sine qua non*, domanda in moglie la signorina. Gli vien subito concessa.

La *pietra simpatica*, che dà il nome alla commedia, serve per coonestare i frequenti abboccamenti di Lelio con Alfonsina. Quando son sorpresi da Don Macario, lei si finge svenuta e lui le si affatica d'intorno, per farla rinvenire mercè la pietra portentosa.

In questa commedia l'aristofanismo è evidente; ma è di cattivo gusto. Che cosa vi si mette in berlina? Le scienze naturali, che hanno modificato e modificano alacremente il pensiero moderno. Il Lorenzi ne sparla col fare di uno, cui *risus abundat in ore*. Non vede oltre d'un gretto positivismo pecuniario. Fa dire una volta fra loro ai due innamorati:

« *Lelio*—. . . . . . Tuo zio

È nelle furie, avendo
L'Ercole suo perduto.

Alf. — Veramente
Ha perduto un tesoro.

Lelio—Forse qualche cameo,
Qualche corniola antica?

Alf. —Gelo in dirlo, ha perduto una formica!

Lelio—Una formica?

Alf. — Certo.
Questo è un piccolo insetto
Che da' naturalisti
Viene il formica Ercole chiamato.

Lelio—E per inezia tal va disperato?

Alf. — Credimi, egli è insoffribile per tante
Sue matte stravaganze. Basta dirti
Ch'egli nutrisce in casa,
Per i suoi studi matti,
Ragni, serpenti e diciassette gatti! »

Madama domanda al filosofo:

« *Enr.* —Ma voi da questi studi
Che ricavate voi?

D. Mac.— Molto, madama.
Primieramente apprendo
Il linguaggio de' gatti,
Per poi darne alle stampe
Un dizionario, a comodo
Degli studiosi. Ne' serpenti poi
Noto il talento come,
Nel darli da mangiar, dalle stantive
Distinguon l'uova fresche.

Enr. — E ne' ragni?

D. Mac.— Rifletto

Che per essi potrebbe
Fiorire un altro ramo di commercio.

Enr. —Da' ragni?

D. Mac.— Certo; ed ecco il come. Di essi
Moltiplicando per le case il numero
E raccogliendo poi li ragnateli,
Cardati e poi filati,
Farne vaghi lavori
E in tante balle poi mandarli fuori ».

Io mi son trovato sovente in compagnia di giovani naturalisti, in escursioni botaniche o zoologiche; e quasi sempre ho visto i contadini fermarsi attoniti a guardarci e ad ammirare i nostri vascoli e le scattole per le farfalle.—Cosa cercano? cosa diavolo portano? gesummaria!—E se noi ci fermavamo a raccogliere un musco o un insettucolo, essi ci si avvicinavano pian piano, e domandavano:—Di', cosa ne fate? medicamenti? E noi grulli non sapercene servire! Per che mali servono?—Se osavate dir loro la verità, li vedevate andar via scontenti, e dicendo fra' denti:—Quando non si ha che pettinare...—Ed in quel momento, forse, pareva a quei poverini d' avere lo spirito aristofanesco; come pareva forse al Lorenzi, scrivendo *La pietra simpatica*! Ricordo il compassionevole versaccio che fece un certo fraticello, che si dava l' aria d'artista perchè menava su e giù un archetto per le corde d'un violino, quando seppe da un naturalista che cosa studiava alla Stazione zoologica di Napoli!...

La satira del Lorenzi, in fondo, si riduce a quella dei contadini e del fraticello; e volerlo chiamare per questo « l'Aristofane napolitano » è profanare cotesto nome. L'aristofanismo per noi è qualcosa di più serio, che non il riso sciocco dell' ignorante. Dietro la caricatura lorenziana del Don Macario, si nascondeva tutta la schiera gloriosa dei naturalisti napolitani, dal Della Porta al Cavolini, al Poli, al Delle Chiaje, al Tenore, al Gussone! È vero che anche Aristofane qualche volta ha bevuto grosso, come nelle *Nuvole*; ma non perchè il Lorenzi l' imita una sola volta e

nel cattivo, mi pare che possa meritarsi il pomposo titolo, affibbiatogli dal Napoli-Signorelli, dal Klein e dal Settembrini.—Ma già, il primo, io credo, a ribellarsi contro questa ingiustificata nomea, sarebbe il Lorenzi stesso. Egli, come tutti gli altri poeti e musicisti dell'opera buffa, non si propone se non di far ridere il pubblico; e per tale scopo adopera qualunque mezzo: la facezia sboccata, l'insulsaggine, come la caricatura. Anzi egli, per conto suo, di commedie alla maniera del *Socrate immaginario*, della *Pietra simpatica* e financo della *Scuffiara*, non ne avrebbe scritte mai, perchè erano male accette e come tollerate dai maestri del giorno. Chi lo spinse a quelle composizioni, tracciandogli la via e lo scenario, o, come nel *Socrate*, non lasciandogli altro impiccio se non quello di fare i versi, fu Ferdinando Galiani, l'acuto e vivacissimo abatino. Di tutto ciò ci è testimone autorevole un critico contemporaneo di buon senso. « E sebbene—egli dice—il signor Gio. Battista Lorenzi « d'onorevole ricordanza, che dopo Notar Palomma è stato senza dub- « bio il poeta più sensato de' nostri teatri buffi, e che per lo stile e « melodia de'suoi versi può dirsi il Metastasio di tai componimenti, avesse « scritte ad istigazione del già lodato Abate Galiani molte graziose e « belle comedie, assai utili alla nostra nazione, come il *Socrate imma-* « *ginario*, il *Maestro di scuola* (*sic*), la *Pietra simpatica* ed altre, e « 'l signor cavalier Paesiello avesse conosciuto, col voto del publico, il « maggior effetto delle sue eccellenti musiche in tali comedie; pure non « volle abbandonar mai la manìa di volere in tutt'i i drammi giocosi dei « pezzi concertati, e volerli in ogni atto. E quindi forzò gl'impressarj « di ricorrere a que' poeti servili e mediocri, degli scritti e versi de' quali « dice Orazio, che *Non Dii, non homines, non concessere columnae* (1) ». Ed in prova, il Paisiello non musicò lui quest' ultima commedia lorenziana! Non per questo però il risultato ne fu meno lusinghiero. Il Napoli-Signorelli fece un'aggiunta alla sua *Storia critica de' teatri*, per dirci che « la musica, piena di armonia, di verità e di novità, si accordò colla

(1) V. M. Cimaglia: *Saggi teatrali analitici*. 2.ª ediz. Napoli, 1717, presso Angelo Coda. Pag. 386-7.

« grazia comica esagerata e propria della farsa, e la riuscita fu piena « e si recitò per moltissime sere con gran concorso, e nel 1796 si è « ripetuta col medesimo diletto e con frequenza di ascoltatori (1) ».

Ma come quello della *Scuffiara*, così neanche il soggetto della *Pietra simpatica* è originale; chè esso fu tratto dalla novella del Marmontel, intitolata *Le connoisseur* (2). E la poca originalità di soggetto di coteste opere, anch'essa, non depone, mi pare, molto in favore del loro preteso aristofanismo!

I panegirici riescon quasi sempre ad ottenere il risultato contrario a quello sperato. Il Klein, quantunque beffardamente sorridendo, ed il Settembrini, con tutte le migliori intenzioni del mondo, con le loro esagerazioni, nuocono, anzichè giovare, alla fama del nostro valoroso commediografo. Perchè voler leggere fra le linee ciò che l'autore non s'è mai sognato di dire? (3) Il Buonvino, anche più esagerando il concetto che il Settembrini s'era formato del Lorenzi, giunse fino ad asserire: « Tal« volta una pagina del Lorenzi è una pagina della nostra storia. Guardatevi « dai suoi scherzi troppo fantastici, perchè egli è ben malizioso; non « vi lasciate ingannare da qualche titolo innocente, nè dalle spiegazioni « ch'egli scrive in fronte alle sue opere (4) ». Eppure, fin dal principio del secolo, il Cimaglia, che anche voleva in fondo alla commedia la moralità correttrice, e che era ammiratore del poeta, aveva detto, con maggior senno: « Non è da tenere alcun conto delle buffonerie eroiche « del Cerlone. E meno ancora degli ottimi (drammi) di mezzo carattere di « Gio: Battista Lorenzi, di felicissima ricordanza, perchè l'autore non si

(1) *Addizioni alla Storia critica de' teatri antichi e moderni di* PIETRO NAPOLI SIGNORELLI.—Napoli, MDCCXCVIII, presso Michele Migliaccio. Pag. 290. E vedi *Storia critica* ecc. Napoli, Orsino, 1813, vol. X, p. II, pag. 129.

(2) Solo per curiosità, confronta ciò che dice il Goldoni dei soggetti tratti dalle novellette morali del Marmontel, in *Memorie*, verso la fine della seconda parte.

(3) Il Klein, tanto per mostrare il suo singolare acume, dice che le tendenze aristofanesche del Lorenzi si svilupparono, quando il poeta andò in Corte, e che allora pensò di sostituire al semplice buffo qualcosa di più elevato.—*Geschichte des Dramas; VI, 1*ª, p. 331.

(4) Articolo cit. pag. 362.

« prefisse mai di scrivere per corriggere la nazione » (1). A me sembra che possa bastare l' ammirare nel nostro commediografo uno spirito vivace, un buonumore inestinguibile, una facilità metastasiana, una viscomica singolare, financo una forma brillante (2). Il moralizzatore sarebbe in lui in discapito dell' artista genuinamente napolitano. Anche la satira, dove c'è veramente, non si propone uno scopo superiore a quello di far ridere: è la parodia, in cui riesce così eccellentemente il nostro popolino, e di cui la nostra letteratura dialettale è tanto ricca.

E mi piace di far notare come la parodia lorenziana colpisca financo i versi del suo « maestro ed autore » Metastasio; e tolgo di peso gli esempi all'articolo del Buonvino.

Il Metastasio, nell'*Artaserse* (atto I, sc. XII), fa dire da Artabano ad Arbace:

« Non ti son padre,
Non mi sei figlio;
Pietà non sento
D'un traditor »;

ed il Lorenzi, nell' *Idolo cinese*, fa dire da Tuberone al figlio Liconatte:

« Non mi sei padre
Non ti son figlio,
Pietà non sento
D'un traditor ».

Nell' *Achille in Sciro* (a. III, sc. I), Ulisse canta:

« Del terreno nel concavo seno
Vasto incendio se bolle ristretto » ecc;

ed il Lorenzi, nel *Furbo malaccorto*:

« Ascolta il fragore

(1) *Saggi di diverse rappresentazioni teatrali;* Napoli, Domenico Sangiacomo, vol. III, 1812, pag. 95.

(2) Dice il Klein che l' opera buffa del Lorenzi, « per ciò che riguarda la vis« comica, non è inferiore alla commedia « de' cinquecentisti, che essa supera in « decenza, originalità e ingenuità ». — *Geschichte des Drama's*, VI, 1.ª pag. 305.

Del foco ristretto
Nel concavo petto » ecc.

Nel *Re pastore* (a. I. sc. II):

« So che pastor son io,
Nè cederei finor » ecc;

ed il Lorenzi, nel *Tamburo*:

« So che una bestia sono,
Per te, per lui, per lei » ecc.

Il Metastasio, nella *Passione di Gesù Cristo* (parte I):

« Vi sento, oh Dio, vi sento,
Rimproveri penosi
Del mio passato error! »

ed il Lorenzi, nel *D. Taddeo*:

« Vi sento, sì, vi sento
Viscere mie bollire ».

La *Didone abbandonata* termina coi notissimi versi:

« Precipiti Cartago,
Arda la reggia, e sia
Il cenere di lei la tomba mia »;

ed invece *Fra i due litiganti il terzo gode* comincia, parodiandoli:

« Guerra guerra! Precipiti il cartàro,
Arda la seggia, e sia
La cetera di lei la tromba mia ».

Il Lorenzi fu il commediogafo più geniale del nostro teatro buffo ; e la sua figura di artista ci riesce più simpatica, spoglia di tutte le astruserie e gli ibridismi con cui i critici panegiristi hanno tentato di offuscarla. E se pel nostro minuto esame delle opere lorenziane il paralello classico con Aristofane svanisce, i lettori, spero, ci vorranno invece esser grati, se hanno appreso a conoscere meglio un nostro poeta comico più originale, pieno di brio e di vis-comica, e, quello che è più, prettamente napolitano.

III. « Socrate immaginario »

È il capolavoro del teatro napolitano, ed una delle produzioni artistiche più geniali che può vantare la letteratura drammatica italiana. Fu rappresentato la prima volta al teatro Nuovo nell'autunno del 1775, con musica di Giovanni Paisiello, che ne fece uno dei suoi capilavori comici; e posteriormente fu ripetuto, per un gran numero di volte, al Nuovo ed agli altri teatri, e se ne fecero infinite edizioni.

Alcuni critici ed editori l'attribuiscono al Lorenzi, altri all'abate Galiani: sicchè lo si trova pubblicato e fra le opere dell'uno e fra quelle dell'altro. E tale incertezza e così prolungata non è stata possibile, se non perchè nessuno, bisogna confessarlo, si è messo finora a studiar l'argomento con una certa serietà di metodo. La quistione non è stata che semplicemente sfiorata, per discender subito alle temerarie considerazioni generali (1).

Dopo di aver vissuto parecchi anni a Parigi, in qualità di segretario d'ambasciata ed incaricato di affari, l'abate Ferdinando Galiani ritornò in Napoli, ma a malincuore. Qui gli mancava l'aria. Festeggiatissimo nei salotti parigini, dove il suo spirito abbagliava e dominava, dove i suoi motti e i suoi aneddoti passavano di bocca in bocca, tornato a Napoli, si trovava pressochè a disagio. Per distrarsi e darsi anche l'aria di erudito, si messe attorno ad un comento ad Orazio, e ad una commedia. Alla sua amica parigina Madame d'Épinay scriveva sul proposito, in data del 9 settembre 1775: « Je suis excédé d'affaires ennuyeuses, et je

(1) Il Settembrini scrive: « Si dice da » molti che il *Socrate immaginario* sia « del Galiani; ma i miei vecchi mi dice- « vano che è di Titta Lorenzi, e fu stam- « pato sempre (!) col nome del Lorenzi, « ed ha la maniera, lo stile, il fare che « si vede in tutte le altre opere del Lo- « renzi ».—*Lett. it.* vol. III, pag. 148-9; Napoli, Morano, 1881. E fedelmente ripete il Buonvino: « E qui mi giova ri- « cordare che molti Napoletani attribui- « scono il *Socrate immaginario* all'abate « Galiani, e ripetono che è scritto dal « Galiani; ma la tradizione e lo stesso e- « same letterario menano ad altro av- « viso ».—*Giorn. Napol.* vol. II, dicembre 1875; pag. 363.

« m' en donne d' amusants avec mon Horace et une pièce comique que « je suis après à faire achever sous ma direction. Elle aura pour titre « *Socrate imaginaire*. Il n'y a rien de plus fou; je vous la ferai tenir « lorsqu'elle sera imprimée » (1). E sette giorni dopo, scriveva alla stessa signora: « Comme je n'ai rien a vous mander ce soir, je vous parlerai « de *ma pièce comique*. C' est une imitation de Dom Quichotte. On sup- « pose un bon bourgeois de province, qui s' est mis en tête de rétablir « l'ancienne philosophie, l'ancienne musique, la gymnastique, etc. Il se « croit Socrate. Il a pris son barbier, dont il a fait Platon (c' est le San- « cho Pança). Sa femme est acariâtre et le bat toujours ; ainsi c'est une « Xantippe. Il va dans son jardin consulter son démon ; enfin , on lui « fait boire un somnifère en lui faisant croire que c' est la ciguë ; et , « grâce à l' opium , lorsqu' il se réveille, il se trouve guéri de sa folie. « Ce sujet serait digne d'un petit roman bien gais; et c'est, à mon avis, « le seul qui pourrait être aussi original que le Dom Quichotte , et du « goût de notre siècle. Lorsque la pièce sera imprimée, je l' enverrai à « Caraccioli ; et s' il veut se donner la peine de vous en expliquer les « phrases et les plaisanteries napolitaines, vous rirez » (2).

È chiaro : il Galiani qui parla d' una commedia tutt' affatto sua (*ma pièce comique*) ; ed il Lorenzi non c'entra nemmeno di traverso. Ma non bisogna dimenticare però che l' abate scriveva ad una signora parigina, sua amministratrice , e che poteva rincrescergli di nominarle un suo collaboratore; col quale gli sarebbe convenuto dividere gli applausi lusinghieri della gentile madama!

La commedia fu messa in iscena e rappresentata nell' ottobre. Il successo fu immenso ; ma immenso fu anche lo scandalo. Sotto le vesti dei personaggi dell'opera, furono intraviste delle persone reali ed alto locate; e l'opera fu proibita dalla Censura, per ordine espresso del Re. « Elle » —scriveva il Galiani alla viscontessa di Belzunce, figlia di Madame d' É-

(1) *Correspondance inédite de l'abbé* FERDINAND GALIANI , *conseiller du roi , pendant les années 1765 à 1783.* Tome II.—Paris, F. G. Dentu, 1818. — *A madame d' Épinay.* 9 sept. 1775, pag. 188.

(2) Op. cit. 16 sept. 1775. Pag. 189.

pinay — « elle a fait tant et puis tant de bruit, qu'elle a fini par être dé-
« fendue du très-exprès commandement de Sa Majesté. Vous ne sauriez
« imaginer combien, à cette occasion, j'ai eu le plaisir de voir que j'é-
« tais aussi cordialement détesté par nos beaux esprits, que je le suis
« par les économistes. Ainsi j'ai pris la résolution de ne plus rien pu-
« blier, rien faire, rien écrire dorénavant » (1). Ed a Madame d'Epinay
scriveva un mese dopo: « Je vous avais mandé que je m'étais occupé à
« faire travailler à un opéra-comique appelé *Socrate*, et que cela m'a-
« vait infiniment diverti; ensuite, vous êtes tombée malade, et je ne vous
« en ai plus parlé. Il faut donc vous apprendre qu'il a eu le plus sublime
« de tous les succès. Il a été défendu du très-exprès commandement de Sa
« Majesté, après avoir été donné six fois au public, et même une fois à la
« cour. Cela n'était pas encore arrivé en Italie. En France le seul *Tartuffe*
« mérita cet honneur. Ainsi mettez *Socrate* au niveau du *Tartuffe*, pour le
« bruit qu'il a fait, pour les cabales, les intrigues, les méchancetés qu'il a
« enfantées. Telle est ma situation ici, la frayeur qu'excite mon esprit dans
« les têtes des imbécilles. Enviez-moi, et ne me plaignez pas, car cette
« affaire ne m'a fait aucun tort. Vous ne sauriez imaginer toutes les ex-
« plications qu'on y trouvait. Après l'Apocalypse, rien n'a été aussi drô-
« lement expliqué. Je veux mourir si je savais rien de ce qu'on trouvait
« dans ce que j'avais fait. Cependant, on n'a pas défendu les imprimés;
« mais si je vous en envoyais, vous ne les goûteriez pas » (2). In una
lettera poi al D'Alembert, posteriore di due anni, dice che il *So-
crate* fu fatto le prime sere rappresentare, perchè era attribuito *a un al-
tro*, ma che, quando si seppe che il vero autore era lui, fu proibito.
« On avait laissé jouer plusieurs fois mon *Socrate imaginaire*, parce
« qu'on l'attribuait à un autre, et aussitôt on apprit que *j'en avais
« fait le plan*, on en défendit la représentation » (3). E per questo,
inasprito, nominato censore dei teatri, non permise che in Napoli si rap-
presentassero *Olympie*, *le Galérien* e il *Tartuffe!* « Toute la ville crie

(1) Op. cit. 11 novembre 1775. Pag. 192.
(2) Op. cit. 9 dicembre 1775. Pag. 193.
(3) Op. cit. 28 nov. 1777. Pag. 271.

« contre moi de ce que j' ai été un censeur trop sévère, et veut abso-
« lument qu' on donne ces trois pièces. Auriez-vous cru tant de progrès
« chez nous? N' allez pas croire pourtant que ce soit un progrès de lu-
« mières, c' est un progrès de stupidité. On ne trouve rien de mauvais
« dans ces trois pièces, parce qu' on n' y entend goutte » (1).

Per darci ragione di tutto ciò che ha detto il Galiani, bisogna che rimontiamo un po' indietro ad indagare lo scopo e l' occasione della commedia, per poi comprendere le ragioni che ne fecero proibire le rappresentazioni.

Fra' più prosuntuosi e stimati eruditi napolitani dello scorcio del secolo passato, fu l'avvocato don Saverio Mattei. Era stato amico del Metastasio, e ne mostrava inorgoglito la lunga corrispondenza epistolare; ed era amico dei principali eruditi viventi, e si turibulavano vicendevolmente con molta ingenuità. Professava lingue orientali nella nostra Università, e dissertava sull'antica poesia e sulla musica degli Ebrei, traduceva i salmi in ariette metastasiane, e dimostrava in lunghe elucubrazioni come il vero metodo per comprendere i tragici greci fosse di ridurne le tragedie sul tipo di quelle del Metastasio, con i recitativi e le arie. L'opera in musica moderna, secondo il Mattei, non era se non un ritorno alla vecchia tragedia greca: Metastasio e Jommelli si rattaccavano strettamente a Sofocle e ad Euripide, a dispetto dei secoli. Per don Saverio tutto era grecismo; e nessuna letteratura del mondo poteva gareggiare con l' incomparabile eccellenza della greca: « La letteratura sacra e la profana,—gli scriveva,
« turibulando, Melchior Cesarotti — rischiarate l'una per l' altra, hanno
« con voi un obbligo straordinario. Alcuno forse potrebbe ancor dubitare
« dell' eccellenza incomparabile della poesia greca; ma niuno certamente
« dubiterà che voi non siate l' atleta il più forte e il campione il me-
« glio agguerrito di questa causa. Il vostro Gravina, rispetto a voi, non
« è che un declamatore sublime, più atto ad abbagliare che a convincere...
« Io vi chiamo giureconsulto della letteratura, anzi giudice superiore della

(1) Op. cit. 5 luglio 1777. *À madame d'Épinay*. Pag. 257-8. — Vedi pure pag. 271, lettera del 28 nov. 1777 al d' Alembert.

« scuola di Parnaso » (1). Ed era per giunta grande amatore e buon critico dell'arte musicale, e fu biografo del Jommelli; e raccoglieva in sua casa maestri, poeti e cantanti; ed a lui si deve la fondazione dell' archivio del nostro Conservatorio di musica (2). A tutte queste buone doti, don Saverio aggiungeva ancora una pazienza socratica nel soffrire le gelosie e l'umore atrabilare della sua prima consorte Giulia Capece Piscicelli; e spesso toccava agli amici di casa di assistere a curiose scenette domestiche fra il paziente marito e la rabbiosa moglie (3).

Fra quelli, che con più assiduità e forse anche intimità, frequentavano la casa del Mattei, erano l' abate Galiani e l' abate Lorenzi. Una sera, uscendo, il Lorenzi si lamentava con l'amico di non aver pronto nessun soggetto e d' essere intanto costretto a metter su una commedia. — E quale miglior soggetto — rispose il Galiani — di questi diverbj di don Saverio con donna Giulia? — E lì, su due piedi, abbozzò il canavaccio d' una commedia (*le plan*, come il Galiani scrisse), che poi a mano a mano vennero elaborando e sviluppando, insieme col maestro Paisiello. Così nacque il *Socrate immaginario*, che fu messo in iscena fra molti applausi. Il pubblico fece subito a riconoscere, sotto gli abiti del paziente filosofo greco, il professore d' ebraico (4), e la regia Censura reputò suo dovere, in omaggio al dotto uomo, di impedirne le ulteriori rappresentazioni (5). « Quel divieto però—dice il Barone Mattei nipote—venne immediatamente sospeso, a premura dello stesso Mattei, che ne volle « continuata la rappresentazione, sia per essere utile all' impresario, sia « perchè la satira niente toglie quando si aggira intorno al verace me-

(1) *Dell' epistolario di* Melchiorre Cesarotti *tomo I;* Firenze, presso Molini, Landi e comp., MDCCCXI. Pag. 203-4; da Padova, 20 maggio 1778.

(2) Vedi Florimo: *La scuola musicale di Napoli,* ecc. vol. II, pag. 63; e *Barone* Saverio Mattei: *Galiani ed i suoi tempi;* Napoli, MDCCCLXXIX; pag. 73.

(3) *Barones* S. Mattei, op. cit., pag. 71.

(4) « Il celebre *Socrate immaginario* « piacque in Napoli moltissimo, perchè « si credè che dipingesse qualche per- « sona conosciuta ». Cimaglia: *Saggi teatrali analitici,* pag. 171, nota.

(5) « . . . il *Socrate immaginario* dopo la « prima sera dovè proibirsi per dar sod- « disfazione alla persona che vi si credea « ritratta, indi si permise con miglior « consiglio, per sviar l'approvazione che « 'l pubblico avea fatta del protagonista». Cimaglia, *ib.*, pag. 256.

« rito » (1). Ma, piuttosto che « immediatamente », le rappresentazioni invece non furono riprese se non ben cinque anni dopo: si può argomentare dalle parole che il Cerlone scrisse innanzi alla sua commedia *Il principe riconosciuto*, rappresentata al Nuovo l'estate del 1780. « Questo libro—egli dice—da me fu scritto per questo teatro istesso, e rap« presentar si dovea nel carnevale passato; se ne sospese la rappresen« tanza, stante per sovrano comando ripor si dovette in scena il grazio« sissimo *Socrate* dell' incomparabile ed erudito nostro D. Giambattista « Lorenzi ». E quand'anche questa sola prova non bastasse, c'è la prefazione che il Lorenzi scrisse alla nuova edizione del *Socrate*, quando fu rimesso in iscena al Nuovo nella primavera del 1780. « Dopo che—incomincia —di Reale ordine ritornò sulla scena questa mia commedia « nel prossimo passato carnevale. . . . » (2). Pare dunque che don Saverio non pigliasse lo scherzo troppo filosoficamente, se ebbe bisogno di cinque anni per digerire il dispetto! E non so veramente quanta fede meriti il Barone nipote, quando afferma che il suo illustre zio non « portò il broncio » al Galiani per quella commedia. Oh io credo tutt'altro! Quella satira, appunto « perchè abbellita dal sorriso delle Grazie », dovette scottare sul vivo, troppo sul vivo, la vanità del dotto professore: ne metteva in ridicolo la parte più delicata, quella che fino allora gli aveva procurata la stima ed i panegirici dei valorosi eruditi contemporanei! A chi oramai, passando sott'occhio le elucubrazioni di soggetto greco o ebraico di don Saverio, non sarebbero tornate alla memoria le parole del Socrate di Modugno:

« . . . . In casa mia
Voglio che tutto sia grecismo; e voglio

(1) Op. cit., pag. 72.

(2) Il Florimo (*La scuola musicale*, ecc. vol. II, pag. 265 n.) riferisce un brano d' una lettera scritta dal Galiani al Paisiello, l' 11 marzo 1780; che dice così: « ... S. M., *motu proprio* ha ordinato che « si rimettesse in iscena il famoso *Socra*« *te*, senza mutarsene nè una parola nè « un' aria. Ha questo avuto un incontro « grandissimo, anche perchè la parte di « Socrate è stata recitata non già da « Gennaro Luzio, ma dal gran Casacciel« lo, che ha saputo perfettamente inve« stirsi del carattere! Il Re e la Regina « vi sono andati più volte ».

Che sin' il can che ho meco
Dimeni la sua coda all' uso greco »?

Il Galiani ed il Lorenzi, l' abbiamo già visto, si attribuiscono ciascuno, senza cerimonie, tutta quanta la commedia, quando se ne trovano a discorrere; e la cosa si spiega facilmente con l' ammettere che vi collaborarono assieme. Al Galiani—dice il Napoli-Signorelli—« si vuole at-« tribuire la farsa musicale del *Socrate immaginario*, che, colla musica « del Paesiello, si recitò nel 1777 (*sic*). Ma è un errore generale. Forse il « Galiani suggerì al Lorenzi, che n'è l'autore, il pensiere di dipingere un « pazzo moderno imitatore in bernesco dell' antico Socrate; potè unirvi « alcuni suoi graziosi motti, come altrove (?) ho dimostrato, potè ispi-« rargli ancora di farvi alcuna allusione al noto Mattei col toccar l'arpa, « colla tendenza alla musica e con qualche altra particolarità comica; « ma tutta la sceneggiatura, tutto il dialogo respira il gusto comico mu-« sicale del Lorenzi » (1). Ed appunto del Galiani io credo che sia l'idea principale, il canavaccio (*le plan*), i motti più finamente aristofaneschi, e le scene che hanno sapore e reminiscenze classiche. Così, credo del Galiani la parte più comica della scena della lezione (a. I, sc. XIII); specialmente quel brano, che è quasi una traduzione da Aristofane:

« *Tammaro* — Ma, prima di saltar, miei figli, udite.
Non vi è nella ginnastica chi sia
Più della pulce elastico.
Io presi un giorno a misurare un suo
Più picciol salto. E come?
Con due punti fissai li due confini
Del salto fatto, ed indi
Impressi nella cera
Li piedi poi della bestiola, e dopo

(1) *Il regno di Ferdinando IV adombrato in tre volumi da* PIETRO NAPOLI SIGNORELLI *napolitano, in continuazione delle Vicende della coltura delle Sicilie.* Napoli, MDCCXCVIII, presso Michele Migliaccio. Con permesso dell' Autorità suprema.—Tomo I, pag. 193.

Col compasso ne presi la misura :
E ritrovai che avea saltato poi
Trecento e nove piedi delli suoi » (1).

La mano del Lorenzi invece, noi che ne conosciamo la maniera e che abbiamo studiato minutamente tutto il suo teatro, possiamo facilmente riconoscerla nella fattura melodiosa de'versi, nelle scene eroiche e nella dipintura di certi caratteri comici. Chi, per esempio, non crederà tutto lorenziano l'episodio dell'amore di Ippolito con Emilia, con tutti i suoi adornamenti romanzeschi e melodrammatici? E tutto lorenziano a me pare il carattere della ragazza Cilla; e la Donna Rosa ha una notevolissima somiglianza con la Donna Sofonisba del *Tra' due litiganti il terzo gode* (1766) (2). Di molte scene ancora si può asserire, con una quasi certezza, che uscirono dalla penna del Lorenzi, perchè hanno notevoli corrispondenze nelle commedie anteriori dello stesso poeta. Così, la prima del *Socrate* con la prima del *Tra' due litiganti* (1766); il ragionamento

(1) « *Discepolo*— Parlerò;
Ma bada son misteri. Testè Socrate
Ha dimandato a Cherefonte quante
Volte la pulce salta la lunghezza
De' suoi piedi, perchè ve n'era stata
Una che, dopo morso a Cherefonte
Un sopracciglio, era balzata in capo
A Socrate.
Strepsiade— Ma questi come fece
A misurarlo?
Discepolo — Molto destramente.
Cominciò dallo strugger della cera;
E afferrata la pulce, le bagnò
Le due zampe in quel liquido; così,
Raffreddata che fu, restò calzata
Alla persiana; ed egli poi, scalzatala,
Misurò la distanza.
Strepsiade — O sommo Zeus!
Che sottigliezza di cervello ».

Le Nuvole di ARISTOFANE *tradotte in versi italiani da* AUGUSTO FRANCHETTI, *con introduzione e note di* DOMENICO COMPARETTI.—Firenze, G.C. Sansoni, 1881. Pag. 14–15.

(2) Il Buonvino (l. c. pag. 355) fa notare però che la Donna Sofonisba è quasi la Mrs. Malaprop dello Sheridan, nella commedia *The rivals*.

di Socrate per persuadere il bibliotecario che lui, maestro, era il bastone e che il discepolo l'asino (a. I, sc. IV), con l' altro di Don Chisciotte a Sancio nel *Don Chisciotte della Mancia* (1769; a. I, sc. VI); il dono del finto greco a Socrate di « due nottole d'Atene imbalsamate » e delle tre bottiglie d' acqua dei tre fiumi rinomati di Grecia, col dono di Cintia a Don Verticchio nella *Luna abitata* (1768; a. I, sc. XII):

« Questa è na gatta dei Paesi Bassi,
Questa è na meza pezza
Di caso di Sardegna, che qui sopra
È no tesoro fra le cose rare;
E questo qua no mazzo
È di cipolle di Castellammare ».

E del Lorenzi sono senza dubbio pure tutte quelle scene, dov'entrano servi e cameriere: luoghi comuni ed arnesi del mestiere, per tirare avanti l'azione. Ma i due tipi fondamentali e originalissimi, e che costituiscono tutta quanta l'importanza e bellezza della commedia, *Don Tammaro* (Socrate) e *Mastr'Antonio* (Platone), sono creazioni del Galiani. Oh, anche che fosse venuta al Lorenzi l'idea di quei due tipi, egli li avrebbe miserabilmente sciupati, come già fece per i tipi progenitori, Don Chisciotte e Sancio Panza! Ed anzi, se non capì il lato comicamente ammirabile di coteste due creazioni, come da esse potette ricevere l' ispirazione per creare queste sue due stupende figure di Don Tammaro e di Mastr'Antonio? Perchè fu proprio il capolavoro cervantesiano, che diè le mosse alla creazione del *Socrate*. « Riuscì—si dice nella prefazione—all' incomparabile « Michele de Cervantes dare nel suo immortal *D. Chisciotte* un modello « della più delicata ed ingegnosa lepidezza.... Ho cercato in questo trarre « la materia del ridicolo da un soggetto quasi somigliante, cioè dal sup- « porre un uomo semplice, che, dalla cognizione confusa e volgare delle « vite de' filosofi antichi (come quegli de' Cavalieri erranti), abbia stra- « volto il cervello, sino a credere di poter ristorare l' antica filosofia ». E se ci fosse ancora bisogno di prova, per dimostrare come la prima diea della commedia sia stata del Galiani, si potrebbe confrontare questa

prefazione con la lettera già riferita, scritta dall'abate a Madame D'Epinay, il 16 settembre 1775 (1).

Ma a chi avremo il coraggio di attribuire il terz'atto, quella sgraziata stonatura, dove ci si costringe ad assistere a tutto ciò che avviene della scuola socratica di Modugno, dopo che Don Tammaro rinsavisce? Nè al Galiani nè al Lorenzi, certamente. La commedia per musica, come il letto di Procuste, doveva essere lunga di tre atti, e nè una linea di più nè di meno. Il pubblico, che pagava il biglietto, voleva divertirsi a sentir musica per tante ore: e bisognava contentarlo. Così quel terz'atto a me pare frutto delle pressioni dell' impresario sul maestro, e quindi del maestro sul poeta. Al Galiani dovettero stridere i denti, quando vide quella coda infinita ed agghiacciante, quella nuova noiosissima commedia, appiccicata alla sua splendida parodia! (2) Ed alla sconciatura non si rimediò che più tardi, troncando l'ultimo atto, quando il pubblico limitò le sue esigenze.

Il *Socrate immaginario* è la più splendida delle opere buffe dal lato della poesia, come il *Matrimonio segreto* è dal lato della musica. Queste due produzioni ci mostrano quanto l' ingegno napolitano possa nel genere comico. Esse si rappresentarono per quasi tutta la prima metà di questo secolo, quando della vera opera buffa napolitana non rimaneva che un lontano ricordo, e dall' un capo all' altro del mondo risonava la nuova musica del maestro di Pesaro. Ed il *Matrimonio* è sopravvissuto sul teatro al *Socrate;* ma questo aspetta il giorno della risurrezione, come l' ha avuto *La scuffiara*. Il sorriso aristofanesco del *Socrate* è il punto di

(1) È giustissimo, quantunque sia piuttosto una divinazione che un giudizio provato, quello che dice il Sainte-Beuve, accennando a questo argomento. « L'abbé—egli dice—redevenu napolitain, recommence, pour n'en pas perdre l'habitude, à se moquer des sots, des pédants littéraires du lieu, et, sous le titre du *Socrate imaginaire*, il bâtit une pièce, un opera bouffon, dont un autre fait lès vers, et dont l'illustre Paisiello compose la musique ». *Causeries du lundi*. Paris, Garnier, vol. II: « *L'abbé Galiani* » pag. 437.

(2) Pure, forse, si potrebbe veder la mano del Galiani nella penultima scena; la quale, secondo il Klein, è stata imitata dalla scuola paterna di Filocleone nelle *Vespe*, e dalla scuola per le donne di Prassagora nelle *Concionatrici* di Aristofane.

passaggio dal riso spensierato e giovialone del Cimarosa a quello pieno di malizie del Rossini. La gracile figura dell'abatino Galiani a me pare di vederla affacciarsi alle porte del secolo decimonono, ad ammiccare furbescamente l'autore del *Barbiere*!

CAPITOLO OTTAVO

Ancora del terzo periodo dell' Opera buffa.

(1750-1800)

I poeti minori: Zini, G. Palomba e P. e G. Mililotti.—Conclusione.

Nel periodo, in cui brillarono il Cerlone ed il Lorenzi, scrissero anche libretti Saverio Zini, Giuseppe Palomba, Pasquale e Giuseppe Mililotti, ed altri minori. Di essi io non farò se non un piccolo cenno, proporzionato al loro merito molto limitato.

Lo Zini scrisse dal 1772 al 1791; ma, quantunque raffazzonatore di commedie abbastanza facile, non può contendere con la fecondità fenomenale di Giuseppe Palomba. Altro che la fecondità dello zio Antonio! Per conto mio, avrò visto più di un centinaio di libretti col nome di Giuseppe Palomba; ma il prof. Emmanuele Rocco mi assicura di aver letto una prefazione, in cui il commediografo domandava compatimento al pubblico, se per la prima volta fosse costretto a pigliare l'argomento della commedia da un romanzo, perchè abbastanza esausto dopo averne messe fuori di proprio *trecentotredici!* Dei due fratelli Mililotti poi, quantunque il Martorana dica di non conoscere nessuna commedia, io ne ho presente ventisette di Pasquale, e quattro di Giuseppe (e non Gaetano, come lo ribattezza il Martorana).

Ma tutta cotesta è produzione da mestieranti. Questi poeti erano i servi devoti dei maestri di musica; e mettevano, tagliavano, aggiungevano, secondo il vario capriccio di essi. Letterariamente non hanno nessunissimo valore. Le loro commedie sono squallide: tutto è ibrido, sconclusionato,

irragionevole. Fra i tre, il meno cattivo è il Palomba. Dello Zini i critici contemporanei non si son degnati nemmeno di lasciarci ricordo del nome. Di uno dei Mililotti ci lasciò invece un poco lusinghiero ricordo il Napoli-Signorelli, in una delle sue satire, dove cita il nome di Pasquale Mililotti come prototipo di sciocco.

« Colla ricchezza il merto confonder qui non lice:
De' monti del linguaggio Ricco e Facchin felice.
Quivi l'Alocco e 'l Lupo, Lupo si noma e Alocco,
Un traditor Batillo e *Lilimotti* un sciocco » (1).

Alla parola Lilimotti, nell'edizione postillata vista dal Martorana, c'è messa la nota: « D. Pasquale Mililotti, autore di alcune sciocche com« medie, fatte pel teatro Nuovo di Napoli ». A Giuseppe Palomba poi troviamo appiccicato dal Martorama l'appellativo di « celebratissimo scrittore di commedie per musica! » Oh nel Martorana i superlativi in - issimo son più comuni che nella buca per le lettere! Il Cimaglia caratterizza benissimo tutte coteste produzioni comiche: sono, egli dice, « ammassi di « versi, di scene e di sguajate goffaggini, per produrre un riso forzato, « e colla slegata libertà degli accidenti far nascere, dove si voleano, i pezzi « concertati, che formano da più tempo l'oggetto massimo delle dette « rappresentazioni » (2).

Ed è ormai tempo di riassumere
Quella materia ond'io son fatto scriba.

L'*Opera buffa* sorge sulla fine del Millecinquecento in Modena, rannodandosi alla Commedia dell'arte. Ma la vera *opera buffa napolitana* nasce in Napoli verso il 1709, dimentica affatto dell'antica commedia modenese, ma invece sviluppando ed amplificando gl' intermezzi de' melodrammi serj.

Nel primo periodo, che va dal 1709 al 1730, l'Opera buffa è essenzialmente popolana, una rappresentazione fotografica di tante scenette della

(1) *Satire* cit., sat. I.

(2) *Saggi teatrali analitici*, pag. 385.

vita del popolino napolitano. I migliori poeti ne furono Agasippo Mercotellis e Francescantonio Tullio. Aniello Piscopo dette un organismo a quelle scene scucite. In questo, sopraggiunse il Metastasio, e la sua influenza sul teatro popolare fu dannosa; e le opere di Bernardo Saddumene, contemporaneo del poeta cesareo, segnano un decadimento.

Il secondo periodo, dal 1730 al 1750, può nominarsi dal Pergolesi, autore della musica della *Serva padrona*. Con questa commedia, la nostra Opera buffa passa i monti e suscita una rivoluzione musicale in Francia, ed origina l' *Opéra comique*. Il poeta del Pergolesi fu Gennarantonio Federico. Frattanto la commedia musicale, più che ad un riso spensierato, atteggia le labbra ad un sogghigno satirico; ma il poeta temerario, Pietro Trinchera, muore in carcere, suicida.

Il terzo periodo fu il più splendido. Corre dalla metà alla fine del secolo. Vi brillarono il Cerlone ed il Lorenzi: l' uno che attinse la sua materia alle novelle orientali, l' altro nella propria fantasia. Ma entrambi ebbero immaginazione vivissima, ed una vis-comica spontanea e potente. Il capolavoro di questi tempi, e che resta la produzione più geniale di tutto quanto il teatro buffo napolitano, ed una di quelle opere drammatiche di cui la letteratura italiana può vantarsi, è il *Socrate immaginario*, ideato dall' abate Galiani e messo in atto dal Lorenzi.

L' *Opera buffa* è una forma drammatica peculiarmente napolitana. Quantunque il valore estetico dei singoli libretti, fatta eccezione del *Socrate immaginario*, possa parere più o meno piccolo, il valore complessivo di tutta quanta la produzione, specialmente dal lato della spontaneità, è grande. Io mi auguro che se ne siano convinti quegli studiosi, i quali ci accompagnarono fin qui nel faticoso e monotono cammino.

APPENDICE

ALCUNE CANZONETTE POPOLARI

RICAVATE DAI LIBRETTI D'OPERA BUFFA

Nei libretti di opera buffa del secolo passato, ci imbattiamo di tanto in tanto in qualche canzonetta popolare. Probabilmente la si cantava col motivetto che aveva nella piazza; e forse questo zampillo di popolarità indigena doveva piacer molto agli spettatori del teatro Nuovo e de' Fiorentini, perchè il fatto si rinnova spesso e più frequentemente con l' andare innanzi negli anni. Già, nei primi tempi del teatro buffo napolitano, le musichette di quegli spartiti non dovette esser gran cosa: i nomi dei maestri ci riescono adesso completamente nuovi ed è impresa disperata il saperne qualcosa oltre del nome! Ma, in seguito, anche quando quei maestri furono il Pergolesi, il Jommelli, il Piccinni, il Paisiello, il motivetto delle canzoni popolari fa capolino.

Per la storia della poesia popolare napolitana, ho creduto non inutile il raccogliere insieme queste canzonette; e le ho pubblicate altrove (1). Certamente nessuno vorrà sospettare che esse siano state inventate proprio in occasione della pubblicazione del libretto, o che anzi siano divenute popolari dopo che l' opera fu rappresentata: perchè esse o sono staccate dal contenuto del libretto; o pure, qualche volta, possiamo accorgerci che ne sono state cangiate le parole per adattarle alla situazione, come il popolo fa spesso anche ora; o finalmente perchè abbiamo le prove

(1) Nel *Giambattista Basile,* archivio di letteratura popolare, a. 1, nn. 1, 2 e 3; Napoli, 15 gennaio, 15 febbraio e 15 marzo, 1883.

di fatto della loro esistenza anteriore. Ad ogni modo però, il trovarle in quel tale libretto, rappresentato in quel tale anno, ci prova che anche allora la canzone era viva: e, storicamente, non mi pare che questo sia un dato poco importante.

Qui, di quelle canzonette ripubblico solamente alcune, e propriamente quelle che mi è occorso di citare nel corso della presente monografia.

I. — È bella la scarpetta,
È cchiù bella la patro';
Mm' ha rrobbato lo core co' ll' arma,
Mo' se lo tene la tradito'.
E bella la cauzetta,
È cchiù bella la patro'.

(MERCOTELLIS — *Patro' Calienno de la Costa*. 1708. Atto I, sc. 1ª).

II. — Anga Nicola — si' bella e si' bona
Si' bella mmaretata,
Quanta corna tiene 'n capo?
— Quatto.
E si cinco havisse ditto,
A cavallo fusse scritto,
A cavallo de na crapa,
Quanta corna tiene 'n capo?
— Sette.

(*Ibid.* II, 8ª — È ancora vivente).

La Mattarella

III. —
Per. — Lel. — / *Fort. — Luc. —*
Core de mamma, azzèccate a me;
Core de mamma.
Bella càuda e saporita
È bona la zita.

Coro — Vero ver' è.

Per. — Lel. — / *Fort. — Luc. —*
Core de mamma, azzèccate a me;
Core de mamma,
Curre a chi t' amma!

Renza — È bona la zita.
Coro — Vero, ver' è.
Renza — È bella la zita.
Coro — Vero, ver' è.
Renza — È meglio la zita.
Coro — Vero, ver' è.
Core de mamma, azzèccate a me,
Core de mamma.

(*Ib.* Scena ultima).

IV. — Bella, che co' sse trezze m' attaccaste,
Co' st' uocchie straluciente mme feriste;
Po' co ssa bella 'ràzea me sanaste,
E primmo morte e po' vita mme diste,
Lo core, che da pietto m' arrobbaste,
Vorria sape' pecchè te lo teniste?
Cana canazza, tu mme lo donaste,
E a cagno e scagno fa' co me voliste.

(MERCOTELLIS — *Lo 'mbruoglio de li nomme*, 1714, a. II, sc. 4ª).

V. — A la marina vo-volimmo scen-scènnere,
E li brache de lo mio ammore
Volimmo ve-vènnere,
Voliteve l' accattare, o belle fe-femmene.

(*Ib.* Ultima scena).

Il Basile (*All'ùneco schiammeggiante* ecc.) la riporta così:
« E le brache de lo mio amore
Se vonno ve-vennere,
E bolliteve l'accattare, o belle fe-femmene ».
Il Galiani (*Dialetto napolitano*, 1779) dice che al tempo suo ancora era cantata; e la riporta mutilata del primo verso, come il Basile, cambiando nel secondo la parola « amore » in « bene », e facendone due del terzo, cambiando il « bolliteve » in « volitevelle ».

VI. — Vengo chiagnenno 'nnanze a lo mio amore,
E co' lo chianto mio faccio no sciummo;
Tanto ch' a poco a poco me conzummo,
E comme a nzogna se squaglia sto core.

(MERCOTELLIS — *Patro' Tonno d'Isca*, 1714, a. I, sc. 1ª).

Lu Ciccone

VII. — *Tutti* — A lo mare ca vatte l' onna,
Foglia, cappuccie, cocozze tonne;
A lo mare ca vatte vatte,
Foglia, cappuccie, cocozze chiatte.
(*Ib.* Ultima scena).

Vastolla, la lavandaia, canta sul lavatoio:

VIII. — Chiagne lo peccerillo e bo' mennella,
La menna non nce sta
Ch' è 'sciuta mamma.
Te' te', nennillo mio, la papparella,
Non fare cchiù nguà nguà;
Ched aje la bramma?

E l' innamorato, che stava ad udirla di nascosto, le risponde per le rime:

Chiagne la nenna ca vo' la gonnella,
Chi nce la vo' accatta'
Ch' è 'sciuto tata?
Te' te', bellezza mia, la ziarella,
Non fare cchiù ah ah,
Che m' haje 'nfettata!
(Piscopo — *Lo cecato fàuzo*, 1719, a. II, sc. 12ª e 13ª).

IX. — 'Nnanze juorno, matino mati',
Lo galluccio se mett' a canta'.
— Comme face? — fa chicherichì —
La gallina responne: cà cà.
(Piscopo — *Lisa pontegliosa*, 1719).

X. — Vorria reventare sorecillo
Pe mèttere paur' a la sia Annella;
Le vorria da' no muorzo a lo pedillo,
E straccia' la podea de la gonnella.
E po', pecchè so' tanto peccerillo,
Me vorria abbusca' na peccerella:

Ca vedo 'nzora' chisto e 'nzora' chillo,
E pe me no nce sta na moglierella?
E ba';
E ste breccie che puorte 'mpietto
Tu le puorte pe' me sciacca'.

(SADDUMENE — *Li zite 'ngalera*, 1722, a. I, sc. 1ª).

XI. — A la guerra, spellecchione,
Ca te càuze e ca te vieste;
Si nce campe e no nce rieste,
Co di' zumpe si' barone:
A la guerra, spellecchione.

(OLIVA — *Lo castiello sacchejato*, 1722, a. II, sc. 15ª).

XII. — O suonno suonno, viene da lo monte,
Viènece palla d'oro e dàlle 'n fronte;
E dàlle 'nfronte e non facíre male,
Si crepa non me 'mporta manco sale.
Viènece suonno e biene a chi te chiamma,
Schiatta lo patre e stia bona la mamma.

(*Ib.* a. III, sc. 6ª).
Cfr. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti del pop. nap.*, pag. 13, ninna-nanna 16ª.

XIII. — O Dio, c'addeventasse pecorella,
E tu co' sse manelle me mognisse!
De latte t'enchiarria na caudarella,
E lana te darria quanto vorrisse.

(OLIVA — *L'ammore fedele*, 1722, a. I, sc. 3ª).

Lo juoco de seta-setella.

XIV. — Comma', seta setella.
Comma', vattenne a chella.

« Chisto juoco — dice l'autore — è che quanno se dice: *Vattenne a chella*, e chella va all' àutra, chella che ll' ha ditto ha da cagna' lo pizzo co n' àutra; e si 'ntrattanto chella che ba' attuorno l' afferra, attoccarrà a chella ch' è stata afferrata de ghire attuorno ».

(TULLIO — *Le pazzie d' ammore*, 1723, a. I, sc. 1ª).
Si usa ancora dai nostri fanciulli, specialmente nei sobborghi.

XV. — Da dinto la fenesta, cacciottella,
Comme na lacertella trase e jesce;
Sècota, bella mia, la pazziella,
Ca si t' accappo vide comme rêsce!
Comme te rêsce e ba':
Lo zimmaro e la crapa
Che te fanno a pazzia'.

(*Ib.*, a. I, sc. 14ª).

XVI. — Quanno si' biecchio puo' levare rimmo,
Ca non te serve a perdere lo suonno;
Lo 'nnammorato n' ha da esse grimmo,
Ca ste fegliole giòvane lo vonno.
E ste fegliole e ba':
E li viecchie che fanno a l' ammore,
Songo rechiammo de pùnia.

(Saddumene — *Lo simmele*, 1724, a. I, sc. 3ª).

XVII. — Saporetella mia, saporetella,
Che spasso e gusto che te voglio dare;
Si' aggraziata, si' friccecarella,
Na bona sciorta non te pò mancare.

(De Palma — *La Ciulla*, 1728, a. I, sc. 8ª).

XVIII. — Addo' te mozzecaje la tarantella?
— Me mozzecaje lo pede; ahiemmè ca moro!
Me mozzecaje lo pede e bbo' ch' abballa.
— E addo' te mozzecaje la tarantella?

(*Ib.*, a. II, sc. 14ª).

XIX. — Nenna, tu vide comme chiagno e strillo,
E sempe te vuo' fa' chiù ncocciosella!
Che t' aggio fatto che mme stràzie, dillo,
Cimmarolella mia, cimmarolella.
Saccio ch' haje aparato lo mastrillo,
Pecchè mme vuoje fa' la postecella;
E io mme voglio fa' no sorecillo
Pe me la roseca' ssa cotenella.
Ssa cotenella e Rina,
Io so' lo gallo e tu si' la gallina.

(Saddumene — *La Rina*, 1731, a. II, sc. 10ª).

XX. — Comme la voglio fare ssa sagliùta,
Comme la voglio fa' ssa pettorata!
Viènece, nenna mia, viene m' aiuta,
Che te pozza vedere mmaretata!
Vi' ca la notte già se nn' è bbenuta,
Vide ca chesta è ll' ora che m' haie data.
Scètate, nenna, si te si' addormuta,
No mme fa' stare cchiù mmiez' a sta strata.
Mmiez' a strata e Lella,
Quanno me la vuo' apri' ssa fenestrella?

(*Ib.*, a. II, sc. 11ª)

XXI. — Vorria che ffosse auciello che bolasse,
E che ttu mme 'ncappasse a la gajola.
— Vorria che ffosse Cola, che parlasse,
E cercasse quatt' ova a ssa fegliola.
— Vorria che ffosse viento che sciosciasse,
Pe te leva' da capo ssa rezzòla.
— Vorria che ffosse vùfera e tozzasse,
Pe mèttere paura a ssa fegliola.
a 2 — A ssa fegliola e ba'.
Lo stromiento senza le corde
Comme diàvolo vo' sona'?
— E ba'
— E ba'
Lo cortiello senza la ponta
Comme deàvolo vo' sprecia'?
— E ba'
— E ba'
a 2 — E bennaggia li vische de màmmata,
Pàtreto, zieto, e ssoreta!

(FEDERICO — *La zita*, 1731, a. I, sc. 1ª).
Cfr. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti del pop. nap.*, pag. 285, canto 524.

XXII. — Tiritàppete e statte contenta,
E non te pigliare malanconia;
Tiritòmmola e ppane grattato,
E miètteme a lietto ca sto' malato!

(*Ib.*, a. I, sc. 6ª).

XXIII. — A la vecchia che sta 'nnammorata
Na botta de spata;
A la vecchia che bo' lo marito
Na botta de spito.
(*Ib.*, a. II, sc. 2ª).

XXIV. — Sperta chiagnenno vaje pe la campagna,
Povera palommella affritta e sola;
A lo chiàgnere io mo' te so' compagna,
Nè avimmo tutte doje chi nce conzola.
(*Ib.*, a. II, sc. 9ª).

XXV. — Passa ninno da ccà rente,
E mme fa lo zennariello;
Forfantone, malezejuso,
Tu co mmico vuo' pazzia'.
Io, pe ddàrele martiello,
No mme vôto a tteni' mente;
Forfantone, malezejuso,
Io te voglio fa' canea'.
(FEDERICO — *Lo frate 'nnammorato*, 1732, a. I, sc. 1ª).

Questa canzone non mi pare di quelle propriamente popolari; ma la riferisco perchè il commediografo fa dire ai suoi attori:
« — Che tu pure la saje sta canzona?
— Io puro, e m' allecordo che na vôta
Io la deceva e nce abbuscaje da zia.
— Perchè?
— Ca sta canzona
'Mpara de fa' l' ammore. »

XXVI. — Ammore m' haje pegliato a conzommare,
A conzommare m' haje pegliato, Ammore;
So' fatto pesce che bà pe lo mare,
E tu co ssa cannuccia pescatore.
(TRINCHERA — *Li 'nnammorate correvate*, 1732, a. I, sc. 1ª).
Cfr. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti del pop. nap.*, pag. 129, canto 49.

XXVII. — L' acqua m' asciutta e lo sole me 'nfonne,
Tutte le ccose maje 'n contràree vanno.
(*Ib.*, a. I, sc. 7ª).

A Soccavo aggiungono;
Chiammo lo bello mio e no me risponne,
Mme sente, e fa le 'recchie de mercante.

XXVIII. — Pace non pò trova' la palommella
Si da lontano sta chillo ch' adora;
La gelosia l' affanna e la martella,
E lo sospetto po' l' arma l' accora.

(*Ib.*, a. II, sc. 8ª).

D' evidente origine letteraria. Dicono quelli che la cantano: « *Spassammoce cantanno a fatecare* ».

XXIX. — Fegliole 'nnammorate,
Ammore sì ve coce,
Penate e sopportate:
Ca lo penare è doce
Nc' è gusto a sopporta'.
Mmescato a cchello ffele
Ch' Ammore dà a no core,
Nce sta no cierto mele,
Che se fa addesea'.
Fegliole 'nnammorate, ecc.
Chi sape cchiù penare,
Chi cchiù arreventa e stenta,
Chi sa cchiù sopportare,
Chella cchiù sape ama'.
Fegliole 'nnammorate, ecc.

(FEDERICO— *L' Ottavio*, 1733, a. II, sc. 15ª)
Dice l' attrice che la canta:
« Patarria, morarria e farria comme
Dice na canzoncella
Ch' a Napole sentie, ch' è tanto bella ».

XXX. — Sotto un pe'... sotto un pede de percoca,
Bello do'... bello dòrmere che se fa!
L' aucellucce che fanno ngui ngui,
Li canuzze che fanno bà bà.

(FEDERICO-*Il Filippo*, 1735, a. III, sc. 11ª)

XXXI. — La campagna mo' ch' è bella,
Vienetenne, o rennenella,
Si lo nido te vuoje fa':
E ttiritì tiritòmmola.
Mo' ch' è bella la campagna,

A ttrovare la compagna,
Palommiello, puoje vola':
E ttiritì tiritòmmola.
E buje autre 'nnammorate,
Ch'abbrosciate co lo core,
Mo' l'ammore è bello a ffa':
E ttiritì tiritòmmola.

(FEDERICO — *L' Alidoro*, 1740, a. I, sc. 3ª)
Dice un attore all' altro: « Sona tu, ca cant' io chella canzona Che dice: *La campagna mo' ch' è bella* ».

XXXII. — O sia jornu o sia notti, afflittu e lassu,
Autru non fazzu, oimè, che lagrimari;
E per undi caminu e pr' undi passu,
Fazzu de st' afflitt' occhie un largo mari.
Ad ogni lignu ad ogni duru sassu,
Cuntu li peni mei e lu miu stari;
E gridu pr' ogni locu e pr' ogni passu:
St' amara vita mia quant' ha durari?

(*Ib.*, a. II, scena 16ª)
Dice un attore: « Voglio cantare na seceleana, Propeo a la desperata ».

XXXIII. — Dapo' ch' Ammore 'mpietto m' ha feruto,
E mm' ha sto core conzommato ed arzo,
Mme tene mente e ride lo cornuto,
E sse sta co na tubba e co no sfarzo.
Io so' fatto chiù scuro de paputo,
E ssempe stongo de salute scarzo;
E pe nn' avere a chi cercare aiuto,
Strillo comm' a na gatta quann' è marzo.
E quann' è marzo e mare,
E bièneme tu, nenna, a conzolare;
A cconzolare e sole,
Ca non è morta chi bene te vole.

(*Ib.*, a. I, sc. 3ª)

XXXIV. — Bella, pe tte so' addeventato sicco,
So' fatto muscio muscio e giallo giallo,
Tu si lo mmele ed io so' franfellicco,

Tu sì la pollanchella ed io lo gallo.
Ed io lo gallo e bà:
N' arravuoglie, non file, e non tiesse
E comme le ffaie sse gliòmmara?
(A. Palomba—*L'amore ingegnoso*, 1745, a. III, sc. 12ª)

XXXV. — O memma memma, conta le galline,
Vi' ca nce manca lo meglio capone.
Lo ghello quanno chenta la matine,
Te chiamma azzo' t' affeccie a lo braccone.
(A. Palomba — *Celia*, 1749, a. III sc. 5ª)
È una caricatura cafonesca.
Cfr. Giannelli Basilio, *Educazione al figlio*, pag. 143(Napoli, Giaccio, 1781).

XXXVI. — Non songo Aurora chiù, non so' chiù chella,
Songo na pellegrina sfortunata:
Non me chiammate chiù Donna 'Sabella. . .
Ah menico' menico' menico'
Chiammàteme 'Sabella sbenturata.
Canta Cecilia mia, ca la zampogna
Aggio accordato co lo llero llè.
Chiagne lo pecoraro quanno sciocca,
E llero llero vreccia,
E llero llero vreccia dàlle 'n chiocca.
Chiagne Cecilia quanno li guaie conta:
E llero llero varra,
E llero llero varra dàlle 'nfronte.
(Lorenzi — *Gelosia per gelosia*, 1770, a. III, sc. 9ª)
Vi sono accozzati insieme parecchi frammenti di canti popolari.
Cfr. Molinaro Del Chiaro, *Canti del pop. nap.*, pag. 236, canto 288°.

XXXVII. — E la torca che ghieva pe mmaro
Venne a Napole e m' acchiappò.
(Lorenzi — *La fuga*, 1777, a. I, sc. 1ª)
Nella *Carlotta*, commedia di Niccolò Amenta, rappresentata e pubblicata in Napoli nel 1708, un Capitano napolitano canticchia fra' denti, aspettando che un terzo finisca di parlare col suo interlocutore:
E la bella che ghieva pe maro
E li Turche se la pigliaro.
(a. II. sc. 9ª)

XXXVIII. — A miezo mare è nata na scarola,
Li Turche se la jòcano a tressette,
Chi pe la cimma e chi pe lo streppone:
Viato chi la vence sta figliola!

(Cerlone — *Il villeggiare alla moda*, nel vol. IX delle *Commedie*, ediz. Vinaccia, pag. 306).
Cfr. Molinaro Del Chiaro, *Canti del pop. nap.*, pag. 187, canto 237°.

XXXIX. — Amici, non credite a le zitelle,
Quanno ve fanno squase e li verrizzi,
Ca sognu tutte quante trottatelle,
E pe ve scorteca' fanno ferrizzi;
Co lo bello e bello pallo'
Co lo nda e ndàndera ndà;
La falanca si nn' è sedunta,
Non cammina, carcioffolà.
Cheste non banno ascianno parolelle,
Nè grazia, nè bertute, nè bellizzi;
Ma vanno ascianno de leva' la pelle
Quanno ve fann' a pompa li carizzi;
Co lo bello e bello pallo'
Co lo ndà e ndàndera ndà;
La campana senza battaglio
Comme diavolo vo' sona'?

(Cerlone — *Le trame per amore*, 1783; vol. XXI delle *Commedie*, pag. 6).

FINE

INDICE

Prefazione. . . . . Pag. 1

CAPITOLO PRIMO

UNA COMMEDIA BUFFA NEL MILLECINQUECENTO

L' Opera buffa e la Commedia dell' Arte—I Confidenti ed i Gelosi sulla fine del Cinquecento—L' *Amfiparnaso* di Orazio Vecchi . . . . « 5

CAPITOLO SECONDO

IL MELODRAMMA IN NAPOLI SULLA FINE DEL MILLESEICENTO

L' opera in musica a Venezia—Il Duca d'Ognatte e l'opera a Napoli—Stato del melodramma alla fine del Seicento—Che cosa fosse—Parte seria—Intermezzi—Andrea Perrucci: cenni biografici; il suo *Epaminonda*—Silvio Stampiglia: cenni biografici; le sue liriche; i suoi drammi; il suo capolavoro: *La caduta de' Decemviri*—Confronto di questo dramma con l' *Appio Claudio* del Gravina—Conchiusione . . . . « 9

CAPITOLO TERZO

PRIMO PERIODO DELL' OPERA BUFFA NAPOLITANA (1709-1730)

Che fosse l'Opera buffa nel primo periodo—Quando nacque—Cronaca delle opere rappresentate in Napoli nel 1708 e nel 1709—Il primo libretto d' Opera buffa—Agasippo Mercotellis—Esposizione ed esame del *Patro' Calienno de la Costa*—*Lo mbruoglio de li nomme*—*Patro' Tonno d' Isca*—Conchiusione. . « 36

CAPITOLO QUARTO

ANCORA DEL PRIMO PERIODO DELL' OPERA BUFFA (1709-1730)

Nicola Gianni—Il *Capitano* ed il *Dottore*—Lo *Spellecchia*—Francescantonio Tullio—*Li viecchie coffejate*—Il tipo di *Razullo*—La *Cianna*—Lo *gliuòmmaro* e gli *gliòmeri* del Sannazaro—*Lo finto Armenejo*—*Le ffente zingare*—*La fenta pazza co' la fenta malata*—Debutto della Marianna Monti—*La festa de Bacco*

e *L' aracolo de Dejana*—La *Locinna*, tragicommedia—Il *Gemino amore* ed il *Trionfo dell' onore*—*Le fenziune abbentorate* se è la stessa cosa con *Le stravestemiente affortunate*—Aniello Piscopo—*Lo mbruoglio d'ammore*—*Lo cecato fàuzo*—La lavandaia *Vastolla*—Sonetti polemici del Piscopo—La *Violejede*—La *Lisa pontegliosa*—Un po' di conchiusione—La scena di questi libretti . . « 62

CAPITOLO QUINTO

ANCORA DEL PRIMO PERIODO DELL' OPERA BUFFA (1709-1730)

Gl' intermezzi alla *Didone*— Influenza dannosa del Metastasio—Bernardo Saddumene—*Li zite 'n galera*—*Lo simmele*—*La vecchia sorda*—La *Carlotta*—Un Satiro ! — *Lo paglietta geluso*—*La baronessa*—*La sorella amante*—*L' Erminia*—*La Rosmene*—*La Rina*—*Le zitelle de lo Vòmmaro*—*La marina de Chiaja* e *Li marite a forza*—Intermezzi—*La fantesca* e *La contadina*—La critica di Pietro Napoli-Signorelli—Carlo de Palma—*La Ciulla*—Francesco Oliva (Ciccio Viola) — *Lo castiello sacchejato* — *La mpeca scoperta* e *La mbroglia scoperta* — *L' ammore fedele* — *Lo fùnnaco revotato* — *Li duje figlie a no ventre*—Il poemetto: *Napole accojetato*—La traduzione dell' *Aminta*—La *Grammatica della lingua napoletana*—Il poemetto : *L' assedio di Parnaso*—Un altro appunto sulla *Violejede*—Tommaso Mariani—Le sue commedie—L' intermezzo: *La contadina astuta*. . . . . « 105

CAPITOLO SESTO

SECONDO PERIODO DELL' OPERA BUFFA (1730-1750)

La serva padrona — L' *Opéra comique*—Gennaro Antonio Federico—*Il finto fratello*—*La zita*—*Lo frate 'nnammorato* — Il *Filippo*—Le altre commedie—*Il nuovo Don Chisciotte*—Pietro Trinchera —*Le 'mbroglie p' ammore*—Il tipo del notaio—*La simpatia del sangue* e il tipo del *paglietta*—*Lo secretista*—Il tipo del segretista—*Il Barone di Zampano*—*Ciommetella correvata* e il tipo dell' abate—*Le fenziune abbentorate*—*Il concerto* ed il tipo del maestro concertatore — *La vennegna* ed il tipo del governatore di villaggio—L'*Abate Collarone* e il maestro di cappella—*Lo tutore 'nnammorato*—*Il finto cieco*—*La tavernola abentorosa*—Le commedie in prosa — I *Cartelli*—Antonio Palomba—Le sue commedie — *Il Marchese Sgrana* — Giudizio del Cimaglia — Il buffo Antonio Catalano. . . . . « 146

CAPITOLO SETTIMO

TERZO PERIODO DELL' OPERA BUFFA (1750-1800)

Domenico Cimarosa e Giovanni Paisiello — Francesco Cerlone — Cenni biografici—Il suo valore comico—*L'osteria di Marechiaro* e le altre sue opere

buffe — Giambattista Lorenzi—Filodrammatici napolitani della seconda metà del settecento—Cenni biografici del Lorenzi—*Fra' due litiganti il terzo gode*, ed altre sue opere buffe — Due idoli cinesi — *Il divertimento de' Numi* — *La luna abitata*—Altre commedie—*La fuga*—*La modista raggiratrice* e *La Villana nobile* di A. Palomba—*La pietra simpatica*—Il preteso aristofanismo—Reminiscenze metastasiane — *Socrate immaginario*. . . . . « 194

CAPITOLO OTTAVO

ANCORA DEL TERZO PERIODO DELL' OPERA BUFFA (1750–1800)

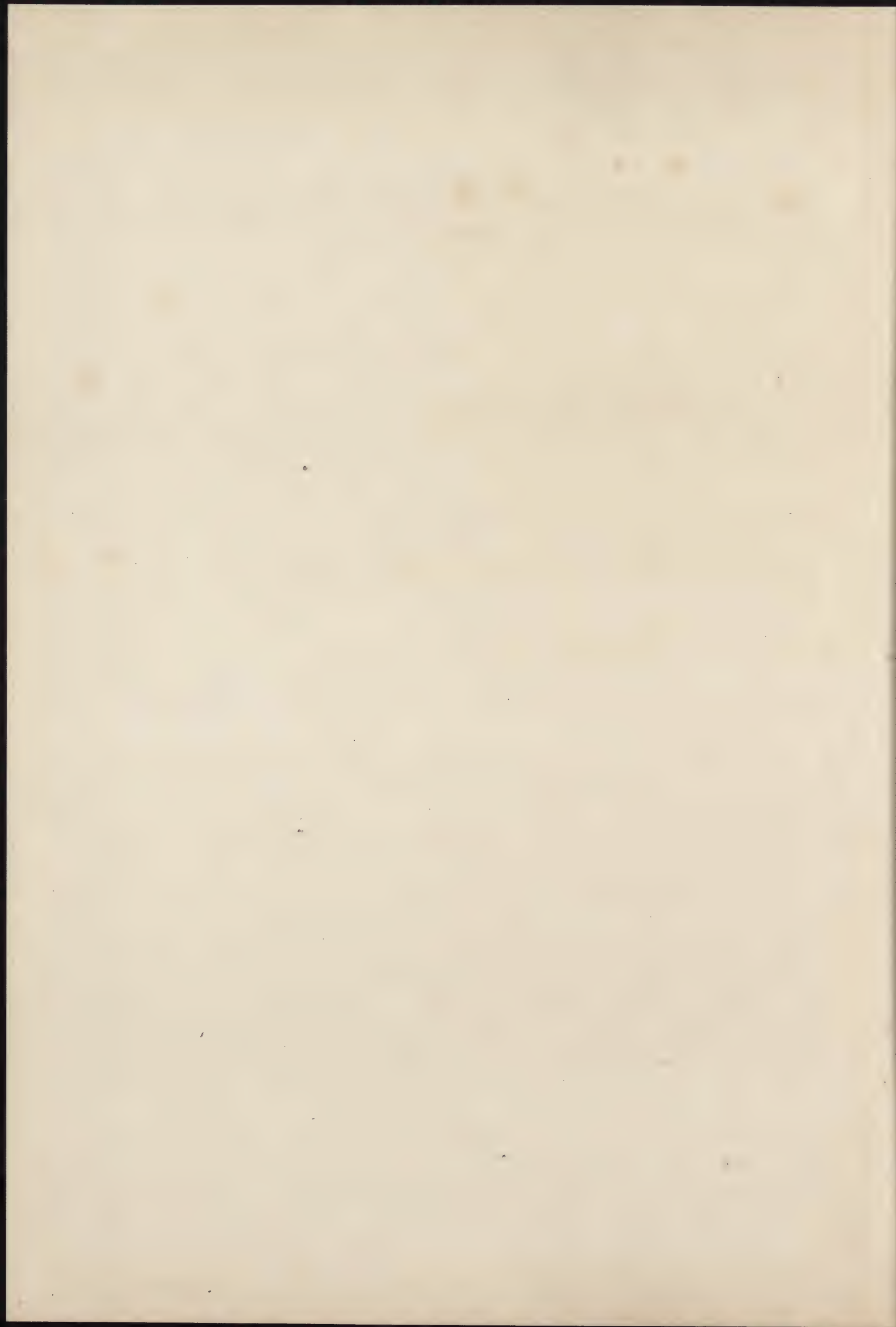
I poeti minori: Saverio Zini, Giuseppe Palomba, Pasquale e Giuseppe Millotti — Conchiusione . . . . « 270

APPENDICE

Alcune canzonette popolari ricavate dai libretti d' Opera buffa. . . . . . « 273

APPENDICE

AL

VOL. XI DEGLI ATTI

RELAZIONE

R. ACCADEMIA

DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

Appendice al Vol. XI degli atti

DE' LAVORI DELLA REALE ACCADEMIA

DI

ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

RELAZIONE

Letta nell' adunanza generale della Società Reale di Napoli

IL DÌ 8 GENNAIO 1882

---

1. Le nuove scoperte fatte in Taranto vennero in parte annunziate o dichiarate dal socio De Petra, il quale in prima riferì sopra un deposito di frammenti di terracotta disseminato, quasi a fior di terra, in un angolo dell' antica Taranto. Questi frammenti, che in massima parte sono di bassorilievi formati a stampo, ripetono, quando più quando meno copiosamente, certi determinati soggetti, i quali perciò, secondo il numero e la conservazione degli esemplari trovati, si possono ricomporre con maggiore o minor sicurezza. I tipi più ovvii, e quindi più certi, sono quelli che in modo generale indicano il defunto e l'età che aveva quando lasciò questa vita. Così occorrono in moltissime ripetizioni i bassorilievi con un letto funebre, sul quale è disteso o il giovane imberbe, o la fanciulla, o la donna velata, o l' uomo maturo e barbato, o il marito e la moglie riuniti, e spesso col bambino ad essi premorto. Vengono poi altri frammenti, che non possono in modo egualmente certo dirsi funebri; ma sia perchè taluni esemplari di questa seconda serie si son trovati nelle tombe stesse di Taranto, sia per talune relazioni esistenti fra questi e gli altri bassorilievi della prima specie, crede il De Petra che possano anche ritenersi come

funebri, non pel soggetto, ma per la destinazione, in quanto servivano a indicare la condizione sociale del defunto, per esempio l' agricoltore, il marinajo, il guerriero, e così via.

Per tal modo, invece dell' iscrizione sepolcrale, con cui i Romani indicavano il defunto ed il suo stato, qui troviamo la stessa indicazione fatta per mezzo di una rappresentazione figurata e generica. E questo, nota il De Petra, può dirsi che non sia stato proprio dei soli Tarantini; perchè a Metaponto si trovano bassorilievi identici: e si sono avuti da Pesto e da Crotone pochi frammenti, che per se soli sarebbero insignificanti, ma pe' confronti che offrono alla ricchissima serie Tarantina, dimostrano che l' uso anzidetto siasi in un certo tempo esteso o a tutta o a gran parte della Magna Grecia.

2. Anche a Taranto si è scoverto, in questo anno, un piccolo ripostiglio di Vittoriati, del quale il socio De Petra ha tenuto discorso in una Nota. Ricordando essere questo il primo tesoretto assolutamente composto di Vittoriati, egli ha osservato essere pure il più antico fra tutti quelli di monete romane d' argento, che sono tornati a luce finora. Fu nascosto nell' anno 540 di Roma, val dire che spetta alla guerra Annibalica, ed è contemporaneo dei ripostigli di assi onciali. A questa conclusione perviene il De Petra pesando a una a una le 191 monete, che compongono il tesoretto, e deducendo, da questo dato, tutti gli elementi cronologici che contiene. Riassumendo poi la storia del vittoriato, quale risulta dai monumenti, egli conchiude che tale moneta ebbe corso in Italia accanto al denaro, e così durò fino al 650; nel quale anno essendo stata trasformata in quinario, furono ritirati dalla circolazione i vecchi vittoriati e riconiati col peso del quinario.

3. Il socio Ruggiero, architetto direttore degli scavi di antichità, ha dato all' Accademia un' ampia notizia di un vasto lavoro sulle scavazioni dell' antica Stabia.

È noto che nel sito di quell' antica città, si scavò per ventidue anni, ossia dal 1749 al 1762 con la direzione di Carlo Weber, e dal 1775 al 1782, con la direzione di Francesco La Vega. L' uno e l' altro ingegnere scrissero minutamente relazioni di quelle scoperte. Il Weber levò le piante degli edifizi disotterrati sino al 1759.

Il La Vega, oltre alle piante, ai profili e ai disegni dei musaici, scrisse i giornali dei diversi suoi scavi.

Tutte queste carte erano state in massima parte involate o disperse nelle varie mutazioni politiche, onde nacque talvolta lo sconvolgimento degli archivii delle pubbliche amministrazioni. Ma che fossero seguite scavazioni nell'antica Stabia non era ignoto ai cultori dell'archeologia; sicchè molti monumenti del nostro Museo Nazionale recano la indicazione di quel luogo ove furono scoperti. E non possiamo perdonare al sig. Renato Ménard che in un suo libro stampato recentemente a Parigi, scrisse che nessuna scavazione erasi fatta nel suolo dell'antica Stabia.

Al socio Ruggiero toccò la sorte di ripescare quei perduti documenti, ed ora preparandone la pubblicazione, ne faceva consapevole la nostra Accademia. Egli ebbe ed avrà l'agio di pubblicare tre importantissime piante del Weber, delle quali parla il Winckelmann in una lettera al Consigliere Bianconi del 19 marzo 1762; non che il libro che lo stesso Weber cominciò a scrivere sulle antichità di Stabia, Ercolano e Pompei. Chiese ed ottenne dall'Archivio di Stato la restituzione di tutti gli scritti riguardanti gli scavi di antichità eseguiti dal Governo nel passato secolo e nel principio del presente. Il nostro collega ha tratto eziandio importanti notizie da un volume di relazioni manoscritte esistente nella Biblioteca della Società di Storia Patria Napolitana, e da tre altri volumi che trovansi nella Biblioteca Cuomo, ora municipale. Con queste carte, e con quelle che ancora restavano nell'Archivio della Direzione degli Scavi, il Ruggieri ha ricomposta quasi interamente la Storia degli Scavi di Stabia, dimostrata coi disegni e con le relazioni ufficiali.

Egli presentava all'Accademia una parte dell'importante lavoro, annunziando che la serie de' documenti sopra accennati occuperà non meno di 45 fogli di stampa, e che precederà una memoria sulla interpretazione o definizione dei diversi edifizii scoperti a Stabia e immediatamente spogliati e di nuovo sepolti, e seguiranno diciannove tavole di disegni del Weber e del La Vega, ed una carta coro-

grafica rilevata espressamente, alla scala del diecimila, che mostrerà il sito preciso dei vari edifizii scoverti.

4. Nel passato anno, l'Accademia espresse il desiderio che si facesse uno scavo nel giardino del sig. Confalone in via S. Paolo per iscoprire quanto più fosse possibile dell' antico teatro napolitano. In questo anno, lo stesso socio Ruggiero riferiva i risultamenti di quella scavazione ordinata dal Governo, ed invitava i suoi colleghi ad osservare ciò ch' era venuto fuori di quel vetusto monumento.

Egli notava che non si potevano estendere di molto le operazioni per la difficoltà dello scavo. Da una parte la profondità de' cavamenti, dall' altra la necessità di aver riguardo a' circostanti edifizii moderni, impedivano la continuazione del lavoro. Della cavea del Teatro sono stati scoperti, in un punto, undici gradini, ciascuno lungo m. 0, 78 e largo 0, 44, rivestiti di lastre di marmo. Si rinvennero anche piccoli frammenti di un capitello corintio e d' una cornice di stucco, e una lastrina sulla quale sono incise le due lettere A. N. Dal segmento finora scoperto della cavea apparisce la vastità del teatro, che potrà approssimativamente determinarsi.

Siamo certi che il nostro collega farà nuove comunicazioni all' Accademia sopra uno de' più celebri monumenti dell' antica *Neapolis*.

Il socio Ranieri, continuando le sue ricerche dantesche, diede in questo anno all' Accademia cinque nuove interpretazioni oltre quelle che furono presentate negli anni precedenti.

E qui vogliamo notare che le sue illustrazioni furono sempre rivolte a' luoghi più disperati, pe' quali egli prescelse quelle facili spiegazioni che sfuggirono a' numerosi comentatori. E dirò generalmente com' egli pone in chiaro che quelle spiegazioni rifulsero all' intuito di Paolina Ranieri, la quale fece, durante il suo lungo consorzio col nostro collega suo germano, studi assidui sulla Divina Commedia. Ed il Ranieri, esponendo quelle conclusioni, le appoggia e conferma con osservazioni critiche e filologiche.

5. Il primo luogo sul quale rivolge il Ranieri la sua attenzione, è nel primo canto dell' Inferno:

Ripresi via per la piaggia diserta,
Sì che il piè fermo sempre era il più basso.

Egli avverte che appena lesse quei versi, ne ricavò che il poeta *salisse;* ma poscia notò che quasi tutti i chiosatori pensarono che Dante camminava in *piano*. Dimostra il Ranieri che questa *pianura* non esisteva, citando diversi luoghi del poema da' quali si rileva che appena terminata la selva oscura, in cui il Poeta s' era smarrito, principiava l' erta del dilettoso monte: e comincia dal rimuovere una difficoltà messa innanzi da' chiosatori, pe' quali *piaggia* non poteva esser mai una *salita*. Dalle origini filologiche della parola *piaggia*, che vien da *plaga*, deduce il nostro collega che essa può esprimere o un *piano*, o una *salita* o una *discesa*.

Dalle parole del poeta e da tutta la narrazione, il Ranieri deduce che il pensiero che predomina Dante e nella selva e nella salita, è il movimento, il moto quel fatto che lo fa procedere avanti, che nel *passo* non deve considerarsi se non il movimento del piede *non fermo* dal *punto del piede fermo in avanti*. Dalla quale osservazione si fa chiaro che Dante ascendeva per una *salita*.

E dice, concludendo, il Ranieri: « che se esatto, e per così dire, matematico da indormirne tutti i chiosatori, Dante non poteva tener conto di quella parte di movimento del piede non fermo, la quale appartenendo al passo precedente, altro non rappresentava che un liberarsi da un fatto già consumato, nè costituiva progresso veruno: scrittore, poi, dipintore e scultore, egli descrive, dipinge e scolpisce, a un tempo, questo fatto nuovo che costituisce il progresso; la modalità del quale fatto nuovo sta nel trovarsi il piede in movimento sempre più alto del piede fermo ».

6. La seconda interpretazione concerne quell' altro luogo dell' Inferno, ove si dice da Bertramo dal Bornio:

E perchè tu di me novella porti,
Sappi ch' io son Bertram dal Bornio, quelli
Che diedi al re Giovanni i mai conforti.

Veduto l'errore storico di attribuire il nome di Giovanni a quel re ch' ebbe relazione con Bertramo dal Bornio, che è noto chiamarsi invece Enrico; veduta la impossibilità del verso scadente

Che diedi al re giovane i mai conforti

vennero i chiosatori a concludere che Dante avesse scritto

Che al re giovane diedi i mai conforti.

Il Ranieri osserva che questa lezione è contrastata da tutti i manoscritti danteschi; e non è lecito surrogare ad arbitrio un altro verso a quello dell' Allighieri. Egli riporta una noterella della sua germana, che risolve, a suo avviso, le difficoltà. Dicesi in essa: « Ora « due vie restano. La prima di credere che Dante abbia creduto che « quel primo figliuolo avesse il nome ch' ebbe l' ultimo; il che re- « pugna a chiunque sia dimestico della mirabile esattezza del gran « poeta. La seconda (ed è l' opinione che mi pare più ragionevole) di « credere che Dante abbia fatto pronunziare *giovàne* da Bertramo, « come (pittore, scultore, cantore e parlatore qual è sempre) fa spesso « pronunziare le parole col difetto specifico e paesano della persona « che le pronunzia; come, nel canto XXII, versi 83, 85 e 88, fa par- « lare SARDO frate Gomita; come, nel canto XXVII, versi 20 e 21, fa « parlare LOMBARDO lo stesso Virgilio; come, parlando di costumanze « veneziane, pronunzia egli stesso veneziananamente ARZANÀ invece « di arsenale ».

Il nostro collega conforta ed appoggia la esposta spiegazione, ricordando tutte le frasi di particolari dialetti o pronunzie, che l' Allighieri pose in bocca alle varie persone le quali rappresentano nell' immenso dramma della Divina Commedia; e finisce:

« Adunque, concludendo: storicamente impossibile re Giovanni « ed innegabile re giòvane, ermeneuticamente ed esteticamente im- « possibile l'*isteronproteron* di *re giovane* con *diedi;* resta inne- « gabile ed evidentissimo il *verismo acústico* e l'*onomatopéa* del- « l'accento *paesano* di Bertramo: e risolveremo alla fine, il sestose- « colare problema, leggendo:

Che diedi al re giováne i mai conforti ».

7. In una terza memoria il Ranieri chiarisce là intelligenza del canto che si riferisce a Geri del Bello. Egli in quella narrazione ravvisa lo *scorcio*, che, a suo parere, consiste in questo, che Dante, dopo aver contemplato a sazietà Bertramo, si affatica invano, con la stessa luce degli occhi suoi, di raffigurare il suo parente Geri, dal che Virgilio lo distoglie, narrandogli il *minacciar forte col dito* di Geri; e Dante, non che persuadersene, dà ragione a Geri per l'onta non vendicata da nessuno del parentado, e però da lui stesso: sì che Geri ha torto e non ha torto, si vede e non si vede.

Egli si ferma a quei versi:

. . . . che pur guate?
Perchè la vista tua pur si soffolge
Laggiù tra l' ombre triste smozzicate?
Tu non hai fatto sì all' altre bolge,
Pensa, se tu annoverar le credi,
Che miglia ventiduo la valle volge:

Ed avverte che i chiosatori dicono che Dante ha voluto usare il verbo *suffulcire latino*, nel significato di *posare, sostenere, appoggiare*, *affiggere*, *appuntare*, soggiungendo che la *tirannia* della rima lo ha costretto a mutare *g* in *c*.

Riporta poi una lunga annotazione di Paolina Ranieri, nella quale si sostiene, con evidenti ragioni, che il poeta usò la *g* perchè usava il *suffulgere* della seconda coniugazione, e non il *suffulcire* della quarta.

Dimostra il nostro collega che lo specioso confronto, onde qualche chiosatore volle appoggiare il *suffulcire*, nulla rileva. Traevasi quel confronto dal terzetto del 23° canto del Paradiso, ove è detto:

Oh quanta è l' ubertà che si soffolce
In quell' arche ricchissime, che foro
A seminar guaggiù buone bobolce.

Si nota la differenza de' due luoghi; nel primo de' quali è question di luce, nell' altro si parla di grande ubertà, in cielo di frutti, in terra di semi, che in quelle arche si *soffolce*, ovvero è *soffolta* dalle medesime. Osserva l' autore che la preposizione *sub* accresce forza obbiettiva al *subfulcire*, e scema forza subbiettiva al *subfulgere*: che i due verbi *soffolgere* e *soffolcere* con due diversi significati, sussistevano entrambi e si usavano ai tempi di Dante, il quale non avrebbe mai commesso l' errore di usare la *g* per la *c*, quando la differenza fra le due lettere derivava dalla profonda differenza frai due significati.

La nuova interpretazione si reassume nella seguente conclusione, che riportiamo colle parole stesse dell' autore: « Dante si trovava « sull' arco del ponte, dove la luce degli occhi suoi relativamente, « *fulgebat*. Di là volle guardare nel profondo della bolgia tenebrosa, « e quivi la luce degli occhi suoi non poteva più *fulgere*, ma ali« quantum *fulgere*, *subfulgebat*, errando fra quelle ombre, e non « ritrovando l' ombra di Geri ». Dopo le quali parole, il luogo controverso risplende di nuova luce, acquistando agli occhi di tutti la sua vera intelligenza.

8. Alcuni versi del canto XXVII dell' Inferno furono argomento della quarta lettura del nostro collega. Descrive il poeta l' ottava bolgia, dove sono i macchinatori ed i consiglieri d' inganni e di tradimenti, e ciascuno, vestito d' una fiamma, arde, quivi ascoso, in sempiterno.

Dopo la fiamma che asconde Ulisse e Diomede, sopravviene quell' altra onde arde vestito Guido da Montefeltro.

Il poeta parla di un confuso suono che usciva di quella fiamma e dopo aver paragonato quel suono al muggito del toro di bronzo per la voce di Perillo che lo aveva lavorato, continua:

Così per non aver via nè forame
Dal principio del fuoco in suo linguaggio
Si convertivan le le parole grame.
Ma poscia ch' ebber colto lor viaggio
Su per la punta, dandole quel guizzo

Che dato avea la lingua in lor passaggio,
Udimmo dire etc.

È assai malagevole fare il sunto delle osservazioni de' due fratelli Ranieri su questo luogo di Dante. Dirò solamente ch'essi mostrano tutte le inconvenienze in cui caddero i chiosatori, allontanandosi dal vero senso del poeta; provano la necessità di accettare la lezione *dal principio del fuoco,* anzichè *dal principio nel fuoco*, la necessità di porre una virgola dopo *lingua* nel verso:

Che dato avea la lingua in lor passaggio.

Il nostro collega mette a confronto fra loro la fiamma di Ulisse e Diomede e quella di Guido da Montefeltre: la prima semplicemente descritta, la seconda più variata innestandovisi il paragone del bue di Falaride. Ma quella più semplice narrazione gli dà agio a dedurre che, nel mezzo di tutto l'inviluppo di fuoco, l'Allighieri presuppone una piramide, la quale ha per base, per *principio,* la bocca e la lingua del peccatore; e che lo *strumento* onde sono cacciate fuori le parole ben articolate dell' inviluppato dalla fiamma, è la *cima,* il *corno,* la *punta acuta* di questa piramide. Da queste e da altre fini considerazioni dimostra il Ranieri come si viene alla vera intelligenza di quel difficile passo. Il *guizzo,* l'*articolazione,* data dalla lingua alle onde foniche in senso perpendicolare, giungeva, mediante quelle onde, alla *punta* della fiamma; questa, con quei comunicati movimenti, diveniva lingua essa stessa, e ne seguiva l'agognata comunicazione co' due poeti. Dimostra l'autore come questo modo d'intendere fa svanire tutti gli assurdi e tutte le difficoltà, che furono messe innanzi da' chiosatori.

Permetterete, o signori, che io riferisca, colle proprie parole del Ranieri, ciò ch'egli pensa de'chiosatori, ciò che costituisce il metodo delle sue interpretazioni dell' immenso poema.

« Egli è forza di persuadersi una volta, che, per riavere il poema nazionale in tutta la sua divina schiettezza, bisogna rinunziare alla chiosa. Bisogna, tanto per l' intelligenza de' *pensieri*, quanto per

quella delle *dizioni*, applicargli il metodo nel quale consiste tutta l'intelligenza umana; dall'intuizione discendere all'analisi, e dalla analisi risalire alla sintesi, che diviene allora una intuizione, per così dire, ragionata e sicura. Nell'applicazione di questo metodo, massime quanto alla intelligenza delle *dizioni*, ch'è la parte ch'io vado, in questo primo stadio, più particolarmente discorrendo, bisogna non dimenticar mai, che a'tempi di Dante, l'ortografia *formale* non era ancora al mondo; che l'ignoranza degli amanuensi constituiva la più libera e la più disordinata delle repubbliche; che lasciando stare la scorrettissima punteggiatura, le parole stesse non erano talvolta separate fra loro; e che, in somma, tutto consisteva nel garbo di *recte legere et recte audire*. E bisogna, per ultimo, non dimenticare, che si era sei secoli meno distanti dalla latinità; che, non ostante la dolorosa perdita della varia desinenza de'casi, e la inevitabile sostituzione degli articoli, le trasposizioni della lingua madre non erano ancora andate del tutto in disuso; e che Dante (benchè, come fu miracolo in tutto, sia stato miracolo ancora nel discreto ed acconcissimo uso che ne seppe fare), alla fine, scriveva fra i doppii ceppi del verso e della rima ».

9. Chiude la serie delle interpretazioni dantesche di questo anno, quella che concerne un luogo del canto trigesimo secondo dell'Inferno. Trovasi il poeta nella *Caina* ove espiano la loro colpa i traditori de'congiunti. Sono costoro, in piedi o quasi, fitti in un ghiaccio eterno, con sólo il capo, e un poco il collo, di fuori.

Dante colà deposto da Antèo, ode gridare da una delle teste; ed era quella di uno de' figliuoli di Alberto degli Alberti (Alessandro e Napoleone), i quali trovavansi in quella ghiaccia aggruppati e stretti. Dice il poeta:

Gli occhi lor, ch' eran pria pur dentro molli,
Gocciar giù per le labbra: e il gelo strinse
Le lacrime fra essi, e riserrolli.

Le *labbra* (dicono i chiosatori) non sono le *labbra* ma sono le *palpebre: fra essi* si riferisce agli *occhi*: agli *occhi* si riferisce an-

cora *riserrolli:* e così di facilità in facilità, e d'assurdo in assurdo.

Il nostro collega riporta una breve annotazione della sua sorella che spiega mirabilmente il concetto dell'Allighieri.

Le lacrime, le quali erano liquide mentre i due capi erano attaccati, scendendo o su (o giù, com'è miglior lezione) per le guance e per le labbra, si gelarono, e li riattaccarono; onde i due rei, per l'ira del sentirsi riattaccare, cozzarono insieme come due caproni. Riferire il riserrolli *agli* occhi, *repugna a tutto il contesto.* Il nostro collega dimostra la verità di quella spiegazione.

E prima si ferma sul naturale corso delle lacrime che scendendo per le guance, scorrono a traverso delle labbra e del mento. Nota che *labbro* non può significar *palpebra* e che fu inteso appunto un tal luogo nella intelligenza di *labbro* dalla Crusca e quel che più monta dal Buti, antichissimo comentatore. Enumera finalmente le scorrezioni e gli assurdi che nascerebbero dal riferire agli occhi le parole *fra essi* e *riserrolli.*

Dopo di queste osservazioni, il Ranieri maestrevolmente esamina la gradazione della medesima pena del ghiaccio nelle varie sezioni della infernale bolgia descritta da Dante—Caina, Antenóra, Toloméa e Giudecca: e vivamente dipinge la pena de'due fratelli così fieramente avvinghiati nel ghiaccio.

Sono stretti a petto a petto fra *essi:* se insino i capelli erano confusi e mischiati insieme, tanto più doveva il viso dell' uno combaciare col viso dell' altro, ed essi nulla vedevano e nulla sapevano dell' avvicinarsi di Dante. Scossi alla subita interrogazione, si staccano un poco; allora le lagrime spremute dal dolore gocciolarono a traverso le labbra di quei dannati, e gelatesi, strinsero nuovamente fra loro e labbra e mento, con tanta forza con quanta mai una spranga non potè stringere due legni commessi insieme. Allora quei due con un estremo sforzo, sfogarono la loro rabbia, cozzando come *due becchi.*

Per esser brevi, non potemmo riferire le parole stesse dell' autore; ma non ci è lecito restringere in egual modo la conclusione della memoria, che non posso tenermi dal riportare per esteso in questa solenne adunanza.

« Eleviamoci, dice il Ranieri, alle sfere superiori dell'ingegno umano, e tentiamo, quanto ci sia più possibile, di cogliere tutto il pensiero del gran filosofo morale e del grande artista insieme.

Con l'ardita fantasia, infondiamo in quelle ombre un'anima, un sentimento, una spaventevole memoria dei loro spaventevoli delitti; e così solamente potremo comprendere quale perfezione d'inimitabile *realismo* quel divino ingegno seppe raggiungere.

Non le fiamme, non il fuoco che servì pur talvolta di simbolo alla purificazione, ma nel più cupo abisso, nel fondo, com'egli dice, e come allora si credeva, dell'universo, un lugubre e chiuso mare di gelo, poteva solo rispondere al supplizio dovuto al freddo e vipereo veleno dei traditori. Poichè non sentirono sulla Terra il fuoco dell'amore e della carità, sola vita della vita, sentano in sempiterno quel gelo che a quel sacro fuoco hanno preferito.

Quello stesso gelo stringa in sempiterno il traditore del proprio fratello al fratello tradito; e se traditori amendue, colui che fu traditore e fratricida insieme, stia in sempiterno confitto labbra a labbra col fratello che uccise. E se un privilegiato da Dio venga loro innanzi nell'abisso, e gl'interroghi del proprio nome, nè anche il proprio nome possa nè l'uno nè l'altro pronunziare; ma sia un altro traditore, che risponda per loro, e dica:

Se vuoi saper chi son cotesti due,
La valle onde Bisenzio si dichina,
Del padre loro Alberto e di lor fue.
D'un corpo usciro: e tutta la Caina
Potrai cercare, e non troverai ombra
Degna più d'esser fitta in gelatina.

Per questa vera interpretazione, la *spranga* di *gelo* che *stringe* e *riserra* i due nefarii germani, il *silenzio* eterno cui quella *spranga* li condanna, lo *strazio beffardo* che la loquacità dell'altro traditore aggiunge all'orrore del loro supplizio, superano tutto quanto l'arte antica immaginò, e rendono la sua vera figura ad una delle più inimitabili scene della Divina Visione ».

10. Dal socio Fornari fu letto, per desiderio mostrato da alquanti colleghi, un frammento del terzo libro inedito, della sua importante opera *Vita di Gesù Cristo.* Il titolo di quel brano era: *Altre considerazioni intorno alle parole di M. Giunio Bruto in sul morire.* E di fatti da quelle famose parole si trassero considerazioni diverse da quelle di tanti altri che han trattato il medesimo argomento.

Quel celebre detto: *Virtù non sei che un nome,* esercitò l'ingegno di molti e più recentemente di Gino Capponi e di Giacomo Leopardi. Sostiene il nostro collega che Bruto giudicò, con quel motto, i Romani dell'età sua e pronunziò quasi la sentenza di morte di tutta l'antichità. Il Fornari parla del suicidio con alcune notabili parole, ch' è impossibile variare o restringere. « Ed eccetto i disgraziati, egli dice, in cui una malattia abbia ucciso la ragione, quelli, io credo, che sentono la morte nell'anima, quelli si fanno suicidi; laonde vediamo che questo delitto abbonda ne' tempi e ne' paesi in cui scemano le speranze d' un' altra vita ».

Avverte il Fornari che Bruto non fu solamente giudice ma storico dell'età a cui appartenne. Non mi sento la forza di raccogliere in breve le idee svolte in poche linee dall'autore. Dirò solo ch'egli ravvisa in quelle parole di Bruto un sospiro angoscioso verso la verità e la virtù. Egli chiude colle seguenti parole: « Quel sospiro il suicidio lo soffocò in Bruto; e lo avrebbe similmente soffocato, col tempo, in tutto il genere umano.

Ma prima che il secolo finisse, dico il secolo di Bruto, il Risorto spirò il suo potente soffio nella società de' centoventi, e per mezzo di lei, nella moltitudine che le si radunò attorno . . . . ».

11. Lo stesso nostro collega lesse anche il primo di una serie di discorsi, ne' quali si propone di ragionare *dell' età dell' oro.* È una favola l'età dell'oro? È un sogno? E come si è prodotto questo sogno nel cervello degli uomini? da quali fatti una volta veduti in veglia? E ci è nessuna relazione tra il ricordo di questo sogno e quelle vaghe frasi, così frequenti, di età dell'oro della lingua, della letteratura, della pittura, della musica e di ogni arte e d' ogni istituzione?

Che valore e che significato hanno tali frasi? Che idea esprimono?

C' è un fatto a cui l' idea corrisponde? Queste varie e importanti quistioni intende di trattare il Fornari. E il primo discorso s' intrattiene intorno a quella ch' egli chiama l' età dell' oro per eccellenza, la quale se è un sogno, come egli dice, non è sogno di poeti ma dell'umanità e quasi della natura umana. Ne prende la descrizione da Esiodo nel celebre mito delle cinque età, che si legge nel poema *Le opere e i giorni*. La quale descrizione, dopo il paragone che ne fa con le altre degli altri antichi poeti, egli reputa più piena di tutte, più ingenua, più fedele al sogno spontaneo dell' umanità. Alla traduzione ed al commento premette una breve discussione circa l'autenticità di quel mito, e fa la storia della critica del testo, e conchiude che, a suo giudizio, è antica, è di Esiodo, ed intimamente collegata con le altre parti del poema. Finisce, promettendo prossimamente l' interpretazione del sogno; che sarà un altro svolgimento del difficile tema che il nostro collega si propose.

Furono molte le comunicazioni, le note e le memorie lette all' Accademia dal socio Cesare Dalbono.

12. Un primo lavoro è diretto a studiare il celebre filosofo Diderot. Nello scorso anno, il nostro collega aveva esaminato quello scrittore francese come filosofo; lo ha in questo anno delineato come legislatore, a causa di un suo disegno generale sugli studi. Come in filosofia lo aveva considerato quasi un precursore del naturalismo moderno; nella continuazione delle sue ricerche, lo ha indicato come precursore dell' insegnamento professionale in quel suo disegno degli studi per la Russia, ch' egli scrisse a richiesta dell' Imperatrice Caterina, nel tempo che dimorava come ospite di lei nella Corte imperiale di Pietroburgo. E poichè, nel discorrere degli amici del Diderot, il nostro collega accennava alla trista fine di Gian Giacomo Rousseau, la quale fu creduta ingiustamente un suicidio, fu promossa nell' Accademia una breve discussione su quel fatto, alcuni incidenti del quale fecero tenere come indubitata la morte prodotta dal colpo di un' arma da fuoco.

13. Questa discussione fu causa di una Nota che lo stesso socio Dalbono lesse all'Accademia sulla fine di Gian Giacomo. Questa nota

fu dall'autore compilata non solamente sulle discordi notizie de'biografi, ma eziandio sopra alcuni documenti: tale si è la dichiarazione del medico Le Begue che aveva sezionato il cadavere; tale è l' altra evidentissima dichiarazione dello scultore Houdon che fu chiamato a modellare la maschera e che accenna propriamente alla ferita della tempia, effetto indubitato della caduta e non già di alcun colpo di arma da fuoco. Non lasciò finalmente il Dalbono di consultare e citare, in appoggio della sua opinione, la lunga corrispondenza del generale Laharpe, il quale da Parigi informava per minuto il gran duca Alessandro, che fu poscia imperatore, di tutte le notizie letterarie e politiche del tempo: è noto che quella corrispondenza fu raccolta e pubblicata a Parigi nel 1804.

14. Lostesso socio Dalbono comunicò all'Accademia un suo studio intorno ad un nostro napoletano, architetto e critico di arte, Francesco Milizia. Quest' uomo, dice il nostro collega, che ebbe al suo tempo una grande riputazione, se non maggiore del suo merito, certamente maggiore di quella che gli è rimasta oggi, fu lungamente festeggiato in Roma, dove visse 37 anni e dove morì amico di Winckelmann, di Canova, di Mengs, di Azara ai quali vide associato il suo nome. E fu, come critico, chiamato dagli scrittori contemporanei il *tremendo* Milizia che il nostro collega volle denominare il *Baretti* delle arti. Quanto a notizie biografiche, non gli è stato possibile di averne molte dal paese di Oria dove era nato, perchè la sua famiglia si estinse con lui che aveva da giovinetto abbandonato la sua patria senza più rivederla. Dopo avere in una prima memoria delineato il carattere strano di questo critico arguto, ricavandolo dalle testimonianze coeve e dalla sua vivace corrispondenza, prende ad esaminare le sue opere pubblicate in Bologna dalla tipografia Cardinali in nove volumi in ottavo.

15. In un secondo discorso, esamina l' opera delle vite degli architetti antichi e moderni, additandone le omissioni e le imperfezioni. Ma egli in pari tempo fa rilevare la vivacità di quella critica artistica la quale cominciava ad avventarsi contro il così detto barocchismo, richiamando l' arte all' antico. E per questo motivo, avverte l' autore, che il Milizia ha regnato per qualche tempo nelle nostre scuole col

suo Trattato di Architettura, il quale non aveva ancora fra noi altro che lo superasse.

16. Non è da tralasciare il ricordo di un' altra comunicazione fatta all' Accademia in questo anno dal socio Dalbono.

Egli le partecipava di aver condotta quasi a compimento una traduzione dei libri di Aulo Gellio e chiese di leggere la introduzione ch' egli intende di mandar innanzi alla versione, come ancora qualche saggio di essa e principalmente delle note che si propone di aggiungere. Le quali, come avverte l' a., riguarderanno più specialmente le notizie storiche, e gli ammaestramenti morali e le nozioni imperfette (secondo i tempi) di astronomia, di fisica, di geografia, di storia naturale e che si trovano tutte accumulate nell' opera di Aulo Gellio senza ordine, senza disegno e che formano, diceva il traduttore, *come un muro di pietre senza calce, anzi neppure un muro, ma un monte di pietre*. Dopo aver esposto le difficoltà del lavoro, egli esprime il suo pensiero di non fare opera del tutto inutile seguendo l' esempio delle altre nazioni che hanno creduto di tradurre Aulo Gellio che non è stato mai tradotto in Italia.

17. Di poetici componimenti non ho a citare che un carme latino del socio Quintino Guanciali, che ha per titolo: *In nuptiis Francisci Savini et Annae ex Baronibus Angeloni.*

18. L' Accademia ha pubblicato in questo anno un volume delle sue memorie.

È poi a notare che l' antica Accademia Ercolanese aveva cominciata la pubblicazione delle iscrizioni del Real Museo, affidandone la illustrazione al defunto Avellino, e dopo la morte di costui, al socio Minervini. Sono molti fogli di stampa scritti in latino, co' quali si compiva la pubblicazione ed illustrazione delle epigrafi sacre.

Può dirsi che l' Accademia non abbia mai fatta una vera pubblicazione di un tal lavoro: ed in questo anno, ne furono messi insieme parecchi esemplari, perchè se ne ottenesse la diffusione.

19. Anche nel 1881, la escursione accademica fu nell' antica città di Pompei; ed avemmo a compagno il professor Comparetti, corrispondente nazionale.

L' attenzione dell' Accademia si rivolse principalmente ad un edi-

fizio, che già in parte anticamente scoverto, fu di recente preso di mira dalla Direzione degli scavi di Pompei; ed il nostro collega Ruggiero presentava le cose non ha guari trovate, mentre altre uscivano di sotterra in nostra presenza, sì che potevamo sentire il palpito e l'impressione del loro subitaneo apparire.

Quell'edifizio è segnato col numero 9 ed appartiene all'Isola 5ª regione 8ª.

Fu notato in una delle stanze un rozzo dipinto. Vedevasi una edicola entro la quale apparivano due figure, una sedente l'altra in piedi, ed in mezzo ad esse un quadrupede. Non fu certamente un artista che segnò quegl' informi sgorbii.

Un solo graffito richiamò la nostra attenzione, esprimente il nome di Crescente, CRIISCIINS, ove è notabile la forma dell' *e* composta di due linee verticali, come non poche volte apparisce nell' alfabeto corsivo in Pompei.

Ma queste subitanee manifestazioni fatte con una punta aguzza, rimangono più durevoli di quelle altre che si facevano col carbone: ed una di queste, che ormai sarà interamente svanita, leggemmo nella casa di cui è parola: rimanevano smozzicate le parole

HVC . CO. . . .
PRIMA
FORTVNATA
FELIX

E può per avventura conghietturarsi che l' *huc co....* compivasi colle parole *huc convenerunt Prima Fortunata Felix*, per esprimere ch' eransi ritrovati in quel luogo una Prima, una Fortunata ed un Felice. È il solito modo di segnare i propri nomi, col quale i moderni giungono a deturpare eziandio i pubblici monumenti.

Vedemmo già disotterrati un gran numero di vasi aretini, altri con vernice rossa, altri con nera. Sono tutti conservatissimi quasichè non fossero stati per niuna guisa adoperati. Sono adorni di svariati fregi, e di animali correnti.

È notabile fra essi uno più grande ove si ripetono tre volte i medesimi gruppi, mostrando come quei rilievi fossero eseguiti a stampa. Le rappresentazioni sono due gladiatori combattenti, due alati

Amori adulti con un piccolo Amorino in mezzo, un osceno gruppo di un tibicine e d' una donna: e poi si alternano animali correnti ed alati Amorini.

Vedemmo una raccolta di lucerne trovate tutte nel tablino di quella casa; molte delle quali presentano le conosciute marche COMMVNIS, ECHIO, STROBILI e sotto una foglia cordiforme, FORTIS e sotto una simile foglia.

Non pochi oggetti di bronzo vennero fuori in parte sotto i nostri occhi, in parte precedentemente. Fra' primi vedemmo due eleganti candelabri, uno col fusto liscio, l' altro a foggia di tronco; due olle con manichi di ferro; una conca a due manichi uscenti in teste di cani; una molletta conservatissima. Era già scoverto un vasetto anche di bronzo, creduto una misura, col manico adorno di un bassorilievo fregiato in varie parti di argento intarsiato. Si rappresenta di buono stile il giovane Dioniso che versa dalla coppa il vino, appoggiandosi ad un satiretto col tirso: presso è una pantera.

Non mancarono gli arnesi di ferro, una zappa, una bipenne, ed una cancellata per qualche finestra.

Ma quello che veramente riuscì più gradito, fu una serie di anfore ed anforette, le quali erano già in parte cavate, ed in parte uscirono sotto i nostri occhi dalla dispensa della casa, che veniva dissepolta.

Questo non piccolo numero di anfore di differenti grandezze diviene importante per le iscrizioni segnate in esse di rosso o di nero, e talvolta graffite, o col carbone, che ci forniscono singolari notizie sulla vita intima degli antichi pompeiani. Noi non vogliamo qui riportare tutte quelle iscrizioni, le quali richiedono un attento studio per fissarne colla maggiore esattezza, la vera lezione.

Faremo solamente alcune osservazioni le quali potranno richiamare la vostra attenzione. Tra' vini conservati dal proprietario della casa troviamo il *vinum Caesianum*, forse proveniente da qualche *fundus Caesianus;* troviamo il *Lamp. Vet*, forse *Lampsacenum Vetus*, per indicare il vecchio vino di Lampsaco. Trovansi talvolta segnate alcune date consolari, o semplicemente di mesi; date consecutivamente surrogate ad altre che precedevano. Così leggiamo,

sciogliendo le sigle: *VII. Kalendas octobris vas apertum; VI Idus Decembris ab Hermete vini amphora aperta; XII Kalendas octobris apertum est:* dalle quali singolari leggende deduciamo che soleva il padrone indicare il giorno nel quale erasi cominciato a bere il vino di una data anfora.

Sulle anforette, che certamente non erano destinate a contenere vino, notavasi di fuori ciò che in esse si custodiva. Così leggesi in una PIP, come noi vogliamo intendere *Piper*; per indicare che in quella conservavasi il pepe.

Soleva non poche volte indicarsi sulle anfore il nome de' donatori; e convien dire che il proprietario della casa pompeiana aveva ricevuto non pochi presenti da' suoi numerosi amici, ed era orgoglioso di serbarne memoria nella sua ben provveduta dispensa.

In una con greca epigrafe, leggesi Σεραπις δωρα, per accennare al dono di un Serapide. Ed in altre: *ab Finnio Restituto; ab Scauro; ab Apuleio Vero.* Compirò questa breve rassegna con una singolare epigrafe messa sopra un' anforetta:

XIX . K . IAN
AB . CALATORIO
IANVARIO

Evidentemente lo scrittore far volle una allusione del nome del donatore col giorno preciso di quel regalo. Ed in vero il Calatorio Ianuario ha una stretta relazione nominale colle Calende Ianuarie; e forse prescelse quel giorno ad inviare all'amico la prelibata anforetta, per far quel bisticcio, o se dir vogliamo modernamente, quella specie di *calembour.*

20. L'Accademia prese atto del premio attribuito al sig. Michele Scherillo pel suo lavoro « Storia letteraria del teatro buffo napoletano dall' origine sino ai principii del secolo XIX ».

E poichè fu deliberato che il lavoro si stampasse negli atti, dopo attenta discussione, furono prese alcune risoluzioni, le quali rimangono come norma per tutti quei lavori onde l' Accademia accetta la pubblicazione.

L' Accademia ha il diritto di sopprimere qualche cosa che possa

offendere le convenienze, lasciando poi agli autori intera responsabilità delle loro opinioni.

È lecito all' autore fare al suo lavoro le correzioni che meglio giudicherà.

Nel 1880 si propose per tema di concorso: *Esporre il carattere dell' arte nella Provincia di Napoli, nel 1400, indicando quale mutazione si ebbe nel 1500, e da quali origini.* Siamo dolenti di annunziare che nessun lavoro è stato inviato all' Accademia, che non può in questo anno accordare alcun premio.

Si propone ora al concorso il seguente tema:

Studio su la vita e le opere di Iacopo Sannazzaro.

21. La relazione dell' anno 1880 si chiuse con la dolorosa notizia della morte dell' illustre alemanno, nostro socio straniero, Gustavo Brandes.

Il socio Ranieri scrisse allora all' Accademia una lettera sul triste argomento; ma non fu pago di quella manifestazione di stima e di affetto verso il suo amico e collega. Egli ne lesse pure in questo anno un breve elogio, dopo avere esattamente raccolte le notizie che lo riguardavano.

Avverte il Ranieri che una delle più belle manifestazioni d' un popolo in pieno fiore di civiltà, è lo scontro di molte grandi e diverse attitudini in una stessa persona. Egli cita le grandi figure italiane del Risorgimento che riunirono in sè svariatissime discipline.

Un nobile riscontro di questo fiorire delle nazioni a lui pare che si trovi nella odierna Germania; ed un gentile esempio ne riconosce appunto nel nostro perduto collega.

Egli lo considera come gran medico e gran letterato. Nato nel settembre del ventuno, morì appena varcati i cinquantanove anni; dopo avere ottenuti gli incarichi e gli onori cui può aspirare un dotto seguace di Esculapio.

Si ferma il Ranieri sull' attitudine speciale del Brandes per la poesia. Parla de'suoi versi, tuttora inediti, delle nobilissime versioni.

Ed accenna a due: la prima de' canti di Giacomo Leopardi: la seconda *un canzoniere greco-germanizazioni.*

Loda il primo lavoro come coscienzioso ed esatto, notando che la

versione del nostro Brandes, insieme con tutte le disquisizioni di vera critica che l'accompagnano, resterà come uno di quegli alberi robusti e secolari, destinati a contemplare la disparizione di tutti gli altri che, non vitali, gli erano nati dintorno.

Quanto alla versione dal greco, egli ricorda come in Germania surse una dualità. Alcuni vollero mantenere i metri originali: altri no. Il maggior numero de' migliori si attenne alla difesa de' nuovi metri; ed alla opinione vittoriosa si accostò pure il Brandes, discutendone le intrinseche ragioni in una sua sobria ma dottissima prefazione.

In fine, dice l'a., nell'altra quistione (che, nel fondo, è la medesima), cioè se eziandio ne' concetti un traduttore debba tenersi all'originale, egli ha francamente accettata la opinione di coloro che credono doversi rappresentare un autore, di altra età e di altra nazione, con figure ed immagini comprensibili all'età ed alla nazione per la quale si traduce e non sacrificarne la sostanza alla forma e, come più volte è stato detto, lo spirito alla lettera.

Così spiega la parola nel titolo di questa ultima versione: *germanizazioni,* adottata dal traduttore.

Dopo un favorevole giudizio di questa più recente pubblicazione, e che fu l'ultimo parto dell'ingegno del Brandes, il Ranieri parla delle ultime infermità, della sua operosità, della sua morte seguita non appena aveva dato l'ultima mano al *canzoniere greco.*

La sua morte, dice il nostro collega, fu un luttuoso avvenimento per Annover, per la Germania e per tutti gli spiriti eletti che coltivano la scienza e la virtù.

22. L'Accademia perdette in questo anno un illustre socio corrispondente nazionale, Carlo Pepoli.

Ed il Ranieri, vecchio amico del defunto, volle darne il mesto annunzio all'Accademia con brevi ma sentite parole.

« Poeta e prosatore elegantissimo, diceva il degno lodatore, epigrafista grave e solenne, egli appartenne a più d'un Istituto scientifico di Europa. E, perchè tutto è vicenda nel mondo, verranno, di certo, giorni meno angosciosi e più tranquilli, nei quali chi vorrà trascor-

rere e dare un giusto concetto degli svariati suoi scritti, si troverà alle mani un assai fecondo e simpatico lavoro ».

Ma il nostro estinto collega non ebbe soltanto il pregio dell' ingegno e delle lettere.

Carlo Pepoli, dice il Ranieri, è stato uno dei più illustri e dei più rassegnati martiri del risorgimento italiano. Di ricco censo, di nobilissima stirpe, stata un dì signora di Bologna, sopportò, con quel suo ineffabile sorriso, i puntoni e gli esilii austriachi!

Ed appunto in Inghilterra, ove mancava di tutto, un arduo concorso da lui superato lo fè chiamar professore al collegio universitario di Londra.

Il Ranieri, con efficaci parole di condanna agli egoisti di tutti i partiti, spiega la solitudine toccata negli ultimi suoi anni a Carlo Pepoli; e tanto più l' Accademia dev'esser lieta di aver pensato ad onorare quel nobile intelletto, annoverandolo fra' soci corrispondenti.

Lasciate che io ripeta col Ranieri — E noi, o illustri colleghi, che per instituto dobbiamo essere i custodi della verità e della serietà, consoliamoci della certezza, che la bella e storica figura di Carlo Pepoli si avrà sempre più onore d' amoroso culto dalla casta posterità: immortale Dea!... che non conosce limite nè di spazio nè di tempo; che dell' uno e dell' altro anzi si avvantaggia; e che sa, insino dopo i secoli dei secoli, rivendicare e confortare la memoria dei mortali, se alcuna mai, come disse il nostro poeta, giacque

. . . . del colpo che invidia le diede.

Giulio Minervini

RELAZIONE

R. ACCADEMIA

DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

Appendice II. al Vol. XI degli atti

DE' LAVORI DELLA REALE ACCADEMIA

DI

ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

RELAZIONE

Letta nell' adunanza generale della Società Reale di Napoli

IL DÌ 7 GENNAIO 1883

---

1. Il socio Ruggiero presentò alcune piante ed alcuni disegni di edificii Stabiani, sempre in relazione del vasto lavoro sopra Stabia, del quale, fin dal passato anno, aveva dato notizia all' Accademia. Egli faceva notare che Stabia per la bontà dell' aria e del latte e per le acque minerali, onde è ampiamente fornita, era un luogo di villeggiatura e di diporto per gli antichi, frequentato principalmente dagl' infermi e dai convalescenti, non altrimenti che Castellammare e Quisisana a tempi nostri; che aveva a tal uopo ospedali, bagni, palestre e case di campagna, quasi tutte nella parte più alta e più amena qual è il colle di Varano circa un chilometro lungi da Castellammare, e che per tutto il rimanente del territorio erano sparse rustiche ville, come afferma anche Plinio. Faceva avvertire il nostro collega come degli edifizii scavati quattro sono palestre, due delle quali hanno bagni, e si estendeva a determinare un ospedale o casa di salute *(valetudinarium)*, un mercato, e molte ricche abitazioni o rustiche ville con gli strumenti rurali e gli arnesi da far l' olio ed il vino. Ora il libro, a cui quella memoria si riferiva, ha già veduto la pubblica luce; ed io son lieto di far plauso al nostro collega per un lavoro così utile ed importante per lo studio delle stabiane antichità.

2. Un frammento d'iscrizione assai importante, rinvenuto a Cuma, ha dato occasione ad una erudita memoria del socio de Petra. In quella venne registrata, durante l'impero di Augusto, sopra una tavola marmorea, la maggior parte delle feste create dal Senato di Roma in onore della famiglia Giulia, cioè di Cesare dittatore, di Augusto, di Tiberio e de' suoi figli. Questa ed altre simili tavole, non descrivendo uno per uno i giorni nella loro successione cronologica, non sono calendarii, e però meglio si dicono feriali; ma hanno la stessa importanza scientifica dell'antico calendario, in quanto che assicurano la data precisa di parecchi avvenimenti storici.

Del Feriale cumano eransi rinvenuti, nel 1835, due frammenti, che ricordano dieci feste dall'agosto al gennaio. Un terzo frammento, nello scorso aprile, pervenne alle mani del signor Emilio Stevens, che generosamente lo donò al nostro Museo. Mostra il de Petra che questo nuovo pezzo si congiunge materialmente agli altri due, e ne forma la continuazione; di guisa che, mentre assicura che l' anno del feriale cumano cominciava da agosto, ossia dal mese che venne consacrato ad Augusto, rafferma, con ciò stesso e col suo contenuto, che il feriale Cumano sia propriamente augusteo. Pertanto, nel frammento Stevens manca tutta la parte sinistra, che è quella in cui venne segnato per ciascuna festa il giorno ed il mese, e vi si trova soltanto la indicazione di sette feste. Due delle quali, come osserva l' autore, possono essere reintegrate con tutta sicurezza, col confronto del Calendario; per le altre, i supplementi, se appajono men certi, non cessano di essere grandemente probabili, meno che per l'ultima linea, i cui scarsi avanzi non ammmettono una fondata conghiettura. Avverte il de Petra che queste feste del nuovo frammento, le quali arrivano certamente al 12 luglio, *nascita* di Giulio Cesare, presentano quasi compiuto l' anno festivo di Augusto, cominciato a 19 agosto; e dal raffronto delle feste, che a Cuma vi erano incluse, e di quelle che n' erano escluse, apparisce che il feriale di quella città seguiva in sostanza il Calendario di Roma, rivelando poi una certa indipendenza nella scelta. Di fatti vi mancano le feste per la battaglia aziaca (2 settembre), e per l' intitola-

zione di Padre della Patria (5 febbraio); per l'opposto vi son celebrati i natalizii di Germanico e di Druso figlio di Tiberio, mentre il Calendario romano non li annovera tra le *feriae publicae populi romani*. Un altro segno d'indipendenza riconosce l'autore nel culto di Augusto vivente.

Studiando il nuovo frammento, il nostro collega mette in più chiara luce la prima salutazione imperatoria di Cesare Ottaviano. I Fasti di Ovidio assegnavano il 14 aprile alla prima vittoria di lui nella guerra di Modena, e il giorno 16 all'acclamazione imperatoria. Questo intervallo pareva tanto meno probabile perchè viene ritenuto che sullo stesso campo di battaglia i soldati vittoriosi acclamavano imperatore il loro generale. Ma l'iscrizione di Cuma è venuta ad indicare due giorni distinti per la prima vittoria e la prima salutazione imperatoria di Cesare figlio; e comunque non siano certe le date, perchè mancanti nel marmo, già, dice l'a., abbiamo un documento per disgiungere quei due fatti, che altrimenti si sarebbero riferiti al medesimo giorno. Il de Petra, richiamando la lettera di Sulpicio Galba a Cicerone, nella quale viene assegnato alla battaglia non il 14, ma il 15 aprile, ed esaminando le varie vicende di quella pugna, ha mostrato che il successo finale e decisivo apparve non prima del giorno seguente, ossia con la ritirata di Antonio, e così rimane chiarita l'apparente contradizione.

3. Lo stesso socio de Petra ha riferito anche sull'opera del Dumont intitolata « Les céramiques de la Grèce propre ». Nel volume sinora pubblicato il Dumont raggruppa le grandi esplorazioni, compiute da Schliemann ad Hissarlik ed a Micene, con le scoverte congeneri fatte a Rodi, a Thera, nell'Attica ed in Creta.

Questi monumenti, che sono i più antichi del mondo classico, stabiliscono su ferma base la originaria parentela fra gli abitanti della Grecia propria e quelli della costa asiatica. Già la critica storica aveva ammessa tale parentela, ma non altrimenti che come una ipotesi, necessaria per ispiegare la leggenda. Ora però i monumenti l'attestano nel modo più chiaro; ed è merito del Dumont l'averne rintracciate le prove con l'analisi delle forme decorative, le quali, per ricostruire una pagina dimenticata di storia, e per dimostrare le

parentele antiche e lo svolgimento della civiltà, hanno la stessa importanza delle radici primitive nello studio della filologia comparata. L'archeologo francese, come nota il de Petra, fa vedere che le forme de' vasi, nonchè gli elementi decorativi proprii del gruppo di monumenti più antico, si trovano nel gruppo immediatamente successivo accanto a nuovi elementi; e questi a loro volta riappariscono nel gruppo susseguente insieme ad altri elementi nuovi. Così tutti quei gruppi di monumenti furono tanti anelli di una catena, la quale dimostra a un tempo la parentela di essi e il graduale svolgimento dell'arte. Nel quale svolgimento si distingue ciò ch'è proprio dello spirito greco dal portato delle influenze straniere, ossia de' tipi asiatici. La misura, con cui si appalesa questa influenza, fornisce poi un eccellente criterio cronologico: in quanto che il gruppo di Spata nell'Attica, dove prevalgono le forme della decorazione ninivita, dev'essere posteriore alla conquista della Fenicia fatta dagli Assiri, e riferirsi al secolo XI; per una ragione inversa, Micene può risalire al XII o al XIII, e Rodi al XIV secolo. Non vi ha dubbio inoltre pel socio de Petra, che il gruppo d'Hissarlik, per la sua maggiore rozzezza, sia da reputare il più antico; ma per la cronologia de' monumenti di Thera, il nostro collega ha fatto alcune riserve, non potendo i geologi determinare con approssimazione l'epoca del cataclismo vulcanico, dal quale venne seppellita quella Pompei preistorica.

4. Si fece una discussione sul dipinto trovato recentemente a Pompei nell'isola V della regione VIII, e conosciuto generalmente col nome di giudizio di Salomone. Perchè si comprenda il vario modo d'interpretare quel dipinto, sarà bene ricordarne brevemente la descrizione. Seggono nel centro sopra un suggesto tre personaggi vestiti di toga, un solo de' quali, il medio, ha la barba e tiene con la sinistra lo scettro. Alle spalle veggonsi sei guerrieri armati di elmo, di scudo rotondo e di asta: altri due appaiono innanzi al suggesto; e gli elmi di tutti hanno immensa cresta. Innanzi al suggesto giace sopra una rotonda mensa un fanciullo, contro il quale un soldato innalza un largo coltello in atto di ucciderlo. Una donna è presso la mensa, un'altra di fronte al suggesto cade in ginocchio, implorando

pietà, certamente a favore del fanciullo; è notabile che questa figura è scarna e di oscura carnagione. Più indietro è un gruppo di spettatori.

Si noti che tutte le figure di questa pittura sono in caricatura, effigiate a forma di *pumilones* o di pigmei.

Non possiamo non rilevare la mediocrità del disegno e la poca accuratezza della esecuzione. Si proponeva da un dotto collega una spiegazione tratta da' miti del ciclo eroico, nelle tradizioni elleniche, e ricordavasi la minaccia di morte al piccolo Oreste, che poi fu sottratto e liberato dalle insidie di Egisto.

Notavasi che quella leggenda non poteva applicarsi alla rappresentazione innanzi accennata.

Si sosteneva da molti la proposta spiegazione del giudizio di Salomone in parodia. Si osservava che vi è traccia di memorie giudaiche in Pompei; che le tradizioni bibliche erano giunte nella città per mezzo degli Alessandrini, e che altre scene egizie, ritrovate nella stanza medesima, davano appoggio a questa congettura. Nè si ometteva la considerazione che fossero tratte le popolazioni romane a porre in caricatura le leggende delle nazioni straniere.

Queste ragioni di possibilità non facevano tanto peso sull'animo di alcuni colleghi, che si fecero oppositori di quella spiegazione.

Si notava essere fuori del concetto estetico dell'arte antica il porre tre giudici, sia pure preseduti da un re, per indicare il sapiente giudizio di quel sovrano. Nella leggenda biblica, si vuol porre in luce la sapienza di Salomone; bisognava dunque isolarlo, quando si voleva dimostrare com'egli trar volesse la verità dalla profonda conoscenza del cuore di una madre. Accoppiarlo ad altri in questa operazione sarebbe stato lo stesso che tradire la mente di chi scrisse quel fatto; sarebbe stato lo stesso che tradire il concetto di quella biblica leggenda.

Si aggiungeva dagli oppositori la difficoltà che nasce dalla maniera del vestire de' giudici e de' soldati, i quali, e costoro segnatamente, non offrono alcun indizio di costumi orientali. Quelle toghe o pallii appartengono alle abitudini de' romani e de' greci anzichè degli ebrei; e le armature, in ispecie gli elmi coll'immensa cresta,

sono affatto da riputare greche o romane. Ed è da osservare che la stessa vicinanza delle scene egiziane e niliache dimostra che non poteva il pittore allontanarsi dalle forme e da' vestiti orientali, se fu tanto esatto a figurare la caccia del coccodrillo e dell' ippopotamo e la scena del convito. Esatto in quei due quadri, non è probabile che fosse caduto nell' immaginario e nel falso ritraendo una leggenda ebraica.

Da tutta questa discussione rilevavasi esser mestieri continuare gli studi per comprendere una rappresentanza di difficile spiegazione.

5. Una sola memoria fu inviata al concorso sul tema da noi proposto : *illustrare la storia e i monumenti dell' antica Metàponto.*

Sulla proposta della Sezione Archeologica, l' Accademia accordò il premio a questo unico lavoro, e stamane, nell'aprirsi la scheda, sapremo il nome dell' autore. L' Accademia, nella voluminosa scrittura e nell' ampio atlante che l' accompagna, trovava non poche cose le quali uscivano dal tema proposto, ed alcune opinioni e ricerche di cui lascia responsabile l' ignoto autore.

Con questa occasione, il socio Corcia scrisse una lunga relazione, piena di ricerche proprie, della quale debbo anche qui presentare una breve notizia, dovendo quell' erudito lavoro considerarsi come una memoria accademica.

Il nostro collega, nel rivedere il manoscritto inviato al concorso, prende l'occasione di studiare da sè la topografia e la storia dell'antica Metaponto. Ammettendo in generale le opinioni del concorrente sulle origini di quella città, il socio Corcia ritiene che tutte le denominazioni locali siano di greca derivazione.

Dalle parole del concorrente, ove questi parla del *cannibalismo* de' popoli primitivi, il nostro collega prende occasione per fare una lunga discussione sull'*antropofagia*, e sullo stato delle primitive generazioni dell' umanità, che applica alle più antiche popolazioni d' Italia, ragionando delle colonie elleniche che vi trasmigrarono.

Non è possibile seguire il nostro socio in questa varia discussione, nella quale espone il suo parere sulle diverse età, alcune delle quali dette preistoriche da' moderni cultori della storia primitiva dell' umanità.

Il Corcia si ferma a parlare delle origini elleniche dell' antica Metaponto, che attribuisce ad una colonia di Pilii: ed esprimendo il dubbio a quale delle tre città denominate *Pylos*, debba attribuirsene la fondazione, egli sostiene doversi pensare alla più antica ch'è l'arcadica: e poi va indagando la spiegazione di varii nomi etnografici e più lungamente della denominazione *Metabos* che è la più antica ad indicare Metaponto, la cui fondazione attribuisce a 1276 anni prima di Cristo.

Parla poi il nostro collega delle varie successive colonie, le quali si trasferirono nell' agro metapontino; e noi non ci attentiamo di ridurre in breve discussioni e ricerche che han bisogno di larga esposizione per comprenderne la importanza, ponendo in armonia fra loro spiegazioni di cose disparate e diverse.

Ragiona poi, con ampia erudizione, delle divinità che avevano culto nella regione metapontina e segnatamente di Apollo, delle istituzioni, delle monete; ora modificando le opinioni del concorrente ora aggiungendo osservazioni proprie. La brevità in questo caso, ci viene imposta dalla condizione delle cose; riportandosi il lavoro del socio Corcia ad una scrittura tuttora inedita, che sarà forse pubblicata dall' autore, come sarà eziandio pubblicata la relazione della quale abbiamo ragionato.

6. Il nostro compianto collega Demetrio Salazaro lesse una nota storica su Pietro Cavallini, pittore, scultore ed architetto romano del XIII secolo. Ricordava innanzi tutto l' autore quel che dice il Vasari, cioè che nacque il Cavallini in quei tempi ne' quali Giotto, *avendo, si può dire, tornato in vita la pittura, teneva fra i pittori in Italia il principato;* e che era fiorito in arte nel 1364 e morì di anni 85 in Roma. Il Salazaro intese a dimostrare, con validi documenti, che Pietro Cavallini fioriva ai tempi dei così detti Cosmati, famiglia di artefici marmorai romani, i quali illustrarono la loro patria con opere grandiose e variate, che tuttora si ammirano dal critico intelligente e coscienzioso. Il primo documento è una iscrizione latina dalla quale rilevasi che Pietro fu chiamato in Londra a costruire di marmi colorati, nella Badia di Westminster, la tomba che tuttora si vede d' Eduardo il Confessore, e la cappella, nel 1270, cioè sei

anni prima che venisse al mondo Giotto di Bondone! E dobbiamo dire che già fosse celebre nell'arte nella sua patria, se la fama erane giunta nella lontana Inghilterra. Che quel *Petrus* mentovato nella epigrafe fosse appunto il Cavallini è tradizione storica locale, accettata e confermata da' dotti inglesi che si occuparono di quella rinomata Badia.

Riportava eziandio l'autore un altro importante documento, ossia un diploma del nostro grande Archivio di Stato, col quale si stabilisce con Carlo II di Angiò, che il pittore romano chiamato ad eseguire in Napoli importanti lavori, avesse, durante la sua dimora in questa città, per ogni anno, 30 once d'oro, e due per la casa da servire a lui ed alla sua famiglia. E poichè la data di quella pergamena è del 1308, esprime il sospetto che l'opera del Cavallini fosse impiegata in parte ad eseguire le pitture in Donna Regina, corrispondendo a quel tempo che la Regina Maria decorava di pitture il chiostro di quel Monastero. Il Salazaro parlò di altre opere del Cavallini, del progrediente lavoro de' Cosmati cui quell' artista appartenne; sostenendo che Giotto, giunto in Roma all' età di 22 anni, trovò già vecchio e rispettato il Cavallini, al quale si associò probabilmente a *prender parte al lavoro della Navicella.* Giotto profittò del nuovo movimento artistico, dovuto a' Cosmati; e se l' ingegno superiore lo innalzò ad un più sublime livello in Padova, in Firenze, in Pisa, in Assisi ed in altre città italiane, non dev' essere menomato il merito di quanti lo precedettero, ed influirono non poco sul risorgimento delle arti belle in Italia.

L' autore conclude con queste notabili parole:

« In tal modo, la storia ci conduce quasi per mano a riconoscere così e non altrimenti i tempi e gli uomini nel loro giusto punto di luce, senza giudizi avventati, i quali non possono essere poggiati sopra documenti autentici, ma solo muovere dall' immaginazione di chi credendo di scrivere la storia delle belle arti, ne trasse invece un romanzo storico! »

7. Il socio Dalbono volle dare, in questo anno, un saggio della sua versione in italiano delle *Notti Attiche* di Aulo Gellio; della quale comunicò nel passato anno all' Accademia l' introduzione.

Egli lesse varii capitoli, facendo notare qual modo tenga nell' aggiungere le sue osservazioni a quel latino scrittore, non solo per la intelligenza del testo, ma eziandio per richiamare l'attenzione su'progressi dell' età moderna.

8. Lo stesso socio Dalbono ha letto la prima parte di una memoria intorno alla vita e agli scritti della Principessa di Luperano Angelica Jourdan, morta da circa due anni nella grave età di novanta e più anni. Questa egregia donna nata in Francia al celebre generale Jourdan, rinomato per le sue gesta nelle guerre prima di America e poi di Francia, e venuta in Napoli durante il regno di Giuseppe Bonaparte, sposò il principe di Luperano Muscettola e fu valorosa cultrice delle lettere francesi. La sua casa in Napoli, nota il Dalbono, fu per molti anni aperta agli uomini di lettere specialmente dopo il 1830, e sebbene passata modestamente fra le pareti domestiche, la sua vita si rannoda al movimento letterario di quel tempo in Napoli. I suoi lavori, drammi e romanzi, parte inediti e parte pubblicati per le stampe, senza il nome dell' autore, meritavano di essere mentovati, ed il nostro collega si propone questo esame nella seconda parte del suo lavoro. Nella prima parte ha raccontato della sua famiglia, della sua prima venuta in questa nostra città, delle sue nozze e della sua dimora nella Corte de're francesi, dove in mezzo alle signore dell' aristocrazia napoletana figurarono, con la principessa di Luperano, la principessa di Torella e la principessa di Lequile oggi anch' essa trapassata.

9. Molte latine poesie furono recitate dal socio Guanciali. Tali sono l' ode per l' anniversario di S. Benedetto, nella quale addita quel grande come precursore della moderna civiltà; l' elegia per la morte del sacro oratore Domenico Scotti Pagliara; il carme per la morte di due valenti abruzzesi nostri contemporanei, Raffaele d' Ortensio e Francesco Vicoli; l' elegia pel centenario di Francesco d'Assisi; e finalmente il carme per la morte violenta di Francesco Semmola, spento recentemente da una mano feroce e sanguinaria.

10. Il socio Antonio Ranieri leggeva all' Accademia una italiana iscrizione da lui scritta per la città di Velletri, in memoria de' fatti politici del 1849.

11. Il socio Lauro Rossi ha letto una memoria sulle attuali condizioni della composizione musicale ideale in Italia. Pensa il nostro collega che nella composizione musicale ideale non ci vogliono ceppi, che ciascun compositore deve estrinsecare le proprie idee, secondo gl'impulsi spontanei e razionali della propria fantasia, purchè i suoi trovati siano attinti alle leggi naturali della musica. Lamenta il Rossi che in generale, in Italia, gli studi severi, del contrappunto in ispecie, siansi lasciati vincere da maestri stranieri, e con tale preponderanza da averci quasi ridotto a prendere ora a modello, nei nostri componimenti, la loro musica. Questa musica *dell' avvenire* è per certo pregevole pe' nuovi orizzonti aperti all' arte, ma noi italiani non possiamo seguirla che con sforzi inauditi, perchè in opposizione a' nostri sentimenti. Perciò il Rossi vorrebbe che l' educazione de' moderni musicisti in Italia proseguisse animosa nella nuova via in cui da qualche anno si è messa, affinchè, penetrando nei più reconditi segreti dell' arte, si pongano in grado di emulare gli stranieri, per farsi, com' essi si fanno, innovatori e non già servili imitatori. I propositi del Rossi sono santi e lodevoli; e noi lo animiamo a proseguire, siccome egli stesso promette, i suoi ragionamenti sull' importante argomento.

12. L'Accademia fece in questo anno la sua solita escursione archeologica nell' antica città di Pompei. Facevano parte della compagnia i due soci corrispondenti Comm. G. B. de Rossi e Prof. Domenico Comparetti, illustri cultori della filologia e dell' archeologia.

Si esaminarono le più recenti scavazioni e richiamò particolarmente l' attenzione de' convenuti una casa della quale si sta proseguendo la scoperta (Regione VIII, isola VI). Si ammirò nell' atrio nna edicola per le domestiche divinità, la quale è benissimo conservata. Due colonne sostengono un frontone triangolare con ornati di stucco; e tutta la edicola poggia sopra una base, ov' è dipinto un vaso con offerte e di lato i due grandi serpenti *Agathodaemones* o *custodes loci*. Nel fondo dell' edicola, è dipinta di mediocre disegno la Fortuna con cornucopia e patera e i due Lari con catini e *corni potorii;* presso è un' ara con offerte. Nel frontone triangolare sono dipinte armi gladiatorie, un ornato elmo, due gambali, la *sica* ricurva

specie di pugnale, e lo scudo denominato *galero*. Nella base è graffita la parola *Phoebus* PHOIIBVS, e sono incise altre linee da studiare.

Furono poi mostrate all'Accademia le statuette di bronzo trovate in questa edicola: una bellissima immagine di Apollo, con ornamenti di argento anche nella cetra che gli sta vicino, la quale divinità dovè ispirare colui che scrisse la parola *Phoebus*; un idoletto di Mercurio col noto simbolo della testuggine; un piccolo Ercole colla clava; due Lari con bicchieri a testa d'animali (*rhyta*) e patere; finalmente un Esculapio imberbe, come nella statua Vaticana denominata Esculapio *Gortynios*, determinato dal bastone a cui si attorciglia un serpente di avorio, e posante sopra basetta di argento.

Questa immagine è notabile per l'insolito simbolo della borsa che il dio tiene colla destra. E fu opinione di qualche accademico che quella statuetta, originariamente di Mercurio, fosse poi ridotta ad imagine di Esculapio. Ma notavasi da altri che sarebbe ardito il pensare a simili trasformazioni, e che bisogna spiegare piuttosto quel simbolo in relazione col dio della Medicina. In una statua della raccolta Pacetti, pubblicata dal Clarac, vedesi Esculapio tener colla destra un oggetto incerto, che fu, con dubbio, paragonato ad una tazza. Potrebbe taluno conghietturare che si accenni alla borsa dei chirurgici istrumenti. Fu pure mostrato all' Accademia la lucerna di bronzo che pendeva innanzi a quei domestici iddii; non altrimenti che in altra casa, scoperta da qualche anno, innanzi ad una simile edicola, ov' era pure la statua di bronzo della Fortuna, pendeva tuttavia da una catenella una lucerna di bronzo.

Furono osservati eziandio i dipinti di due cubicoli che costeggiano l'atrio, sebbene fu notato che n'era mediocre il disegno e l'esecuzione. Nel primo di essi sono tre quadretti rappresentanti: Apollo colla cetra; Narciso che si specchia nelle acque; il Sileno Marsia legato all'albero e l'Arrotino nell'atto di affilare il coltello che deve scuoiarlo. Nell'altro cubicolo scorgesi una figura femminile seduta sopra un ariete con la coda ritta, nella quale è da ravvisare Teofane secondo la spiegazione dell' Italinski; e poi Marte e Venere con Amore; un Satiro che attira a sè una ninfa e al suolo

una siringa. Nelle pareti di questo secondo cubicolo veggonsi ancora figure aggruppate di Satiri e Baccanti, ed in alto la imagine di Giunone presso la quale è il *calato* o cestello, e di fronte un Apollo Elio con la lira ed il nimbo, proprio delle divinità astronomiche.

Fra gli oggetti trovati in altra casa vicina, fu presentato un conservatissimo *speculum* di bronzo, che ecciterà gli studi dei moderni professori dell' arte chirurgica.

Si recarono gli accademici ad osservar la casa onde furono staccati i dipinti di alcune scene egizie: la caccia del coccodrillo e dell'ippopotamo; un banchetto con osceni gruppi; e finalmente quel singolare dipinto ove si credè effigiato il giudizio di Salomone. Si dissero, anche in Pompei, molte cose su questa pittura, sulla quale furono differenti i pareri degli archeologi. Si trovava in generale da parecchi non essere improbabile che fosse penetrata in Pompei la leggenda biblica, segnatamente con gli Alessandrini che, insieme co' loro costumi e colle loro idee, dovettero eziandio recare la loro letteratura; e certamente non dovè mancare il ricordo della versione biblica de' *Settanta*. Altri espressero alcune difficoltà sopra questa interpretazione di una pittura, sulla quale la scienza non ha per anco pronunziata l' ultima parola.

Si diresse poi l'attenzione alla nuova scoperta, fatta dal chiarissimo Mau, della iscrizione osca a punti, dalla quale si deduce che il questore pompeiano, per deliberazione del senato, fece taluni lavori nel tempio già creduto di Venere e che ora dee riputarsi di Apollo. Dicesi di fatti che quelle opere si facevano *Appellunieis eitiuvad*, ossia *col danaro di Apollo*, ovvero col danaro delle offerte ricevute da quel dio. Non possiamo tacere che uno degli accademici espresse la opinione che quelle costruzioni si facessero col danaro di qualche privata persona, probabilmente di un Apollonio. La forma di quel nome si adatta forse meglio a questa idea, anzichè al nome di Apollo; ma le difficoltà epigrafiche sarebbero maggiori.

Sui muri esterni della casa accennata da principio, leggonsi alcuni programmi elettorali; due volte il nome di *Licinio Faustino*, e poi in una tabella ansata:

L. AELIVM . FVSCVM
D.V.I.D. FABI . ROG

ossia: *Lucium Aelium Fuscum duumvirum iuri dicundo Fabii rogant.* Così sappiamo che tutta la gente de' Fabii dimoranti in Pompei desiderava che L. Elio Fusco fosse elevato alla suprema magistratura.

Si procedette ancora ad uno scavo nella suddetta casa (Regione VIII, isola VI); e furono, in presenza de' soci, ritrovati non pochi oggetti di bronzo. Sono essi due cardini di chiusure, una conca circolare conservatissima ed un' altra ellittica schiacciata, due vasi olearii, una casseruola, alcune caldaie di differenti forme e dimensioni, un' olla, due vasi da misura ed uno specchio con qualche residuo della sua teca di legno. Di ferro venne fuori un treppiede da cucina; di piombo, uno di quei vasi cilindrici, destinati a serbatoi di acqua; di terracotta, una scodella, un' olla, una piccola caldaia ed altre cose di minor conto. Richiamarono particolarmente l' attenzione un vasellino ottagono di argento, frammentato, ed alcune pietre fra le quali un'ametista ed un diaspro con mediocre incisione; finalmente un frammento di anfora con iscrizione in parte illeggibile per le incrostature che ricoprono le lettere, ed una anforetta ov' è ripetuta tre volte la iscrizione: *Liquamen optimum A. Umbricii Scauri.* In questa epigrafe sono da notar varie cose. Una volta è scritto *optummum* invece di *optimum*, con forma arcaica e con un *m* soverchio. È importante che vi si ricordi un A. Umbricio Scauro, e non sappiamo se fosse proprio lo stesso magistrato di cui si ha in Pompei un nobile sepolcro, o quali relazioni di famiglia avesse con quello. Finalmente è noto che *liquamen* dinotava una conserva, o un composto ad uso di condimento. Simili anforette di *liquamen* si trovarono ancora nella casa di M. Lucrezio in Pompei.

La gita archeologica ebbe termine con un fraterno banchetto, nel quale furono fatti varii brindisi e recitati all' improvviso latini epigrammi da' soci Mirabelli e Guanciali. Minervini propinò alla salute di tre assenti, del Ministro Baccelli, e de' nostri colleghi Giuseppe Fiorelli e Antonio Ranieri; nè io parlerei di quei brindisi in questa

relazione se queste parole non si riferissero all'Archeologia ed alla nostra Società Reale.

« Io v'invito, disse il Minervini, a bere alla salute del Ministro Baccelli, promotore degli studi archeologici, il quale reputa gloria d'Italia la scoperta delle insigni memorie di Roma. Appena è compiuta la scavazione e la bella restaurazione del *Pantheon* e già pose mano alla scoperta del Foro Romano. Io vengo di Roma ove ho potuto veder l' inizio di questa grande opera. Sarà scoperto il Foro e poi continuate le scavazioni sino al Palatino. I monumenti che costeggiano il Foro, acquistarono un aspetto più solenne, già si mostrano quali furono costruiti e non come testè apparivano in parte coperti e nascosti. Noi facciamo voti che queste importanti scavazioni siano compiute. Allora verranno risolute col fatto tutte le questioni sorte finora su questa parte importantissima della topografia dell' antica Roma ».

A queste parole del Minervini seguirono applausi fragorosi i quali non furono minori quando soggiunse :

« Beviamo alla salute del nostro caro collega Fiorelli, ch' è quasi il braccio del Ministro Baccelli in tutte queste grandi opere in beneficio dell' Archeologia ».

« Beviamo alla salute del nostro Presidente Antonio Ranieri, il quale è sempre con noi con l' affetto siccome noi di pari affetto lo amiamo. Ed una tale manifestazione è oggi un debito sacro perchè egli in questo anno, come sanno tutti i colleghi, si rese benemerito, difendendo gl' interessi più vitali della Società Reale, della quale la nostra Accademia fa parte ».

Volle il Minervini accennare a' decenni e sempre gratuiti lavori del Ranieri, per liberare la Società Reale da una grave tassa. Ardua cosa era il vincere, e voi sapete, illustri colleghi, come (avuto riguardo alle nostre speciali condizioni) fu felice il successo e pieno il trionfo.

13. In marzo di questo anno, celebravasi nella città di Bergamo il Centenario di Angelo Mai, di quell' eminente porporato, a cui la classica erudizione deve tante importanti scoperte di opere perdute della latina e della greca letteratura. L'accademia fu invitata a pren-

der parte a quella festa di famiglia, a quella gloria della nazione; e si fè rappresentare dal chiaro letterato milanese prof. Benedetto Prina, che faceva parte del comitato ordinatore di quelle solenni onoranze.

14. Il tema di concorso pel 1883 fu stabilito dall' Accademia ne'seguenti termini:

Dell' origine, progresso e ragioni dell' architettura detta gotica in Italia e delle diverse forme che assunse nelle varie provincie.

15. In questo anno avemmo a deplorare la perdita di due cari colleghi soci residenti e di un altro nostro corrispondente in Roma.

Gabriele Smargiassi, Demetrio Salazaro e Michelangelo Caetani, Duca di Sermoneta,pagarono il loro debito alla natura, scomparendo dalla terra.

Il socio Ranieri, Presidente dell' Accademia, lesse pel primo brevi ed affettuose parole, ed inviò poscia una mesta comunicazione pel Duca di Sermoneta; il socio Minervini scrisse una più larga commemorazione di Demetrio Salazaro.

Permettete, o signori, che io ripeta ciò che dicemmo di quei valorosi colleghi che già trovarono e troveranno altri lodatori.

Premetto le due comunicazioni del Ranieri, facendo seguire ciò che fu scritto per Demetrio Salazaro.

« Dopo la dolorosa perdita de'due nostri colleghi residenti, Gabriello Smargiassi e Demetrio Salazaro, quest' anno si chiude con la non meno dolorosa del collega corrispondente Michelangelo Caetani. Per un mesto riscontro, questa perdita irreparabile segue nelle condizioni stesse nelle quali seguì, or sono due anni, quella del non mai a bastanza rimpianto Gustavo Brandes; cioè, fra l' ultima tornata della nostra Accademia, e la solenne Adunanza annuale di tutta la Società Reale.

Di questo insigne collega, presentando un suo esimio lavoro, ebbi già, insino dal Settantatrè, nobile occasione di ragionare non brevemente. Ma ora, vinto dal recente dolore, non saprei, prima che l'anno si compia, adempiere il debito della luttuosa comunicazione, se non con le brevissime parole che seguono, e che mi scaturirono dall' animo al primo annunzio d'una tanta sventura.

Ieri l'altro notte, XII di dicembre, dopo una lunga agonia, sostenuta con mirabile costanza e, direi quasi, serenità, si partì una delle più serie Figure della generazione che tramonta: e si partì appunto mentre quella che le segue non si occupa sempre di cose seriissime.

Michelangelo Caetani, Duca di Sermoneta, discendeva da Bonifazio VIII, il più feroce nemico di Dante. E nondimeno, studiò, tutta la sua vita, Dante, l'adorò, lo seppe a memoria, lo comentò, e lo espose, in varie forme, tutte profonde e peregrine.

Dimestico delle lingue dotte, dell' Arte, e della Storia, eziandio interrotto dal terribile flagello della cecità, la sua conversazione era una biblioteca vivente, e sopperiva a tutto.

Salito, eziandio cieco, all' autorità ed alla fama che s'era meritata, fu degno di recare a Vittorio Emanuele il Plebiscito Romano.

E così, dopo avere sposato il nome suo a Dante, ebbe l' immensa fortuna di sposarlo alla disparizione di quella Teocrazía che fu cagione onde il Gran Ghibellino morisse nell' esilio.

Quanti pensieri! Quanti avvenimenti! Quante memorie!...

Un uomo sì fatto dev' essere, e sarà, a suo tempo, meno tumultuariamente, e più degnamente, narrato ».

« Gabriello Smargiassi nacque, l'anno Milleottocentonovantotto, al Vasto, negli Abruzzi. Per vocazione studiò di pittura, massime di paesaggio; e, nel Milleottocentodiciassette, venne in Napoli a continuare i primi studi. Ne andò, poscia, pensionato per quattr' anni, in Roma, dove fu presentato alla exregina d' Olanda, Ortensia, che lo diede per maestro al suo figliuolo Luigi (quel medesimo che fu più tardi Napoleone III), il quale lo condusse seco oltralpe, e l' ebbe appresso a se per più anni. Si recò, poi, in Parigi, dove vinse serii concorsi, e fu onorato di più d' una medaglia d'oro. Quivi fu presentato ancora alla Duchessa d' Orleans, che fu poi regina de' Francesi, e che ne acquistò, fra le altre, la lodatissima tela rappresentante la *Grotta Azzurra*, e lo volle ancor essa a maestro de' suoi figliuoli. Dopo ben undici anni di dimora in Parigi, si ricondusse, in fine, a Napoli, dove, nel Milleottocentotrentasette, vinse in difficile gara, con la sua insigne tavola d'*Amalfi*, il posto di professore di paesaggio in questo illustre Instituto di Belle Arti;

posto che tenne insino al dì che lasciò l'arte e la vita. Altissimi furono i personaggi che seppero scorgere ed onorare i suoi rari meriti; e le sue non periture opere sono sparse per le più nobili pinacoteche d'Italia, di Francia, d'Inghilterra e insino di Russia.

Aitante della persona, avvenentissimo ne' modi, si acquistava, a un primo tratto, la benevolenza e l'amicizia di chiunque lo conosceva; ed il suo nome sarà sempre una delle più care memorie delle anime nate al divino sentimento dell' arte ».

Demetrio Salazaro nacque in Reggio di Calabria nell'anno 1822; sicchè non contava ancora il sessantesimo anno quando disparve dalla terra.

Io non dirò com'egli, dopo gli studi della prima adolescenza, si dedicasse all'arte della pittura, nella quale fece non ordinarii progressi, e nella quale poteva acquistarsi rinomanza se non fosse stato divagato dalla nobile aspirazione del politico rinnovamento della nostra Patria. Questa parte della sua vita è degna di speciale ricordo: e noi saremo paghi di rammentare che già di lui scrisse, quando era ancor vivo, il Maineri; che l'ardore del giovine patriotta si scorge dalla corrispondenza, ormai pubblicata, di Giorgio Pallavicino Trivulzio, e da una politica pubblicazione dello stesso nostro collega, della quale si sta preparando una novella edizione. Demetrio Salazaro era un messo operoso ed attivo, era un braccio vigoroso e potente della rivoluzione italiana. In Italia, in Francia, nel Belgio, nell' Inghilterra, aiutava gli sforzi di coloro che si adoperarono per l' unità d' Italia; e pose l'opera sua e le sostanze della sua famiglia a beneficio della causa italiana.

E quale fosse il suo disinteresse e la sua indole schiva e generosa ben lo dimostra l' essersi mantenuto puro allorchè poteva disporre di milioni, quando era prodittatore in Napoli quell' anima eccelsa di Giorgio Pallavicino Trivulzio, che tutto confidava a Demetrio Salazaro, amico affezionato ed entusiasta. In quei giorni di potere sconfinato, non trasse profitto dall'amicizia del capo del Governo; ma si rimase povero ed illibato: e non lascia ora a' suoi figli altro tesoro che un nome intemerato e la gloria delle letterarie ricerche. Il Potere, che stimava la virtù ed il merito politico del Salazaro, vo-

leva, in tutti i modi, ricompensarlo con un ufficio degno di lui. Ma invano gli venne offerto il cospicuo posto di Prefetto. Le sue abitudini, le sue inclinazioni non erano per la pubblica amministrazione: non si sentiva, in coscienza, la forza di attendere al Governo di una Provincia. Accettò solamente l' incarico d' Ispettore del Museo Nazionale di Napoli, al quale lo trascinava il suo amore per l'Arte, e di cui lo rendevano capace gli studi da lui fatti sulle opere dell'Arte in tutta Italia e ne' musei della Francia, del Belgio e dell' Inghilterra: dalla quale ultima regione si scelse una compagna irlandese sig.ª Dora Calcutt, anima di artista e di poeta (1).

Appena, nel 1861, fu preposto ad alcune raccolte del nostro Museo Nazionale, e segnatamente alla Pinacoteca, si rivolse, con ardore, agli studi per rendersi sempre più degno del posto che occupava.

La unità della Patria era fatta. Egli si trasse fuori dalla politica militante, guardò da lontano le lotte de'partiti, deplorandone le conseguenze per l' amministrazione dello Stato.

Per non uscire da questo ordine d' idee, ricordo che il nostro collega fu consigliere comunale e vice-sindaco: nei quali ufficii, si mostrò difensore de'pubblici monumenti e ardente promotore della nettezza e della pubblica igiene. Ma le cure delle sue cariche nol distolsero giammai da' suoi studi prediletti.

Demetrio Salazaro si raccolse: guidato dalla pratica artistica della sua vita di pittore, studiò gli scrittori della storia dell'Arte, meditò su' monumenti superstiti delle età passate, e si aprì una via ad importanti ricerche che gli diedero, in breve tempo, meritata celebrità. Egli si avvide che l'Arte non fu mai spenta in Italia; ch' essa seguì le tradizioni dell' antichità; che non vennero mai meno, nella meriggia parte della Penisola, artisti valorosi che non lasciarono interrotta la catena de'rappresentanti dell'arte, e quel risorgimento subitaneo, attribuito dal Vasari alla sola Toscana, non è che una fola dello scrittore aretino. Certamente la Toscana salì ad un' altezza cui non

(1) Da questo matrimonio, ebbe tre figli, la signora Fanny Zampini, che già si ha acquistato un bel nome nella letteratura napoletana; Maria, angelica creatura rapita acerbamente da morte nella età di venti anni; Lorenzo, giovine assai culto nelle lettere.

giunsero le altre regioni d'Italia, ma quei progressi furono preparati: quelle opere insigni di Giotto furono precedute da esemplari importantissimi: e ciascun popolo pose la sua pietra al nobile edifizio della gloria artistica italiana.

Signori, questo pensiero coltivò Demetrio Salazaro per più di venti anni, con una rara perseveranza, non lasciando inesplorato alcun angolo delle province Napoletane e Siciliane per confermare co'fatti, che sono i monumenti, quel pensiero tanto giusto e tanto vero.

Non mi è lecito, in sì grande brevità di tempo, accennare alle sue prime ricerche ed a tutta quella serie di brevi lavori (1), che precedettero un'opera di più vasta mole, la quale rimane a testimonianza del suo ingegno e del suo sapere. Sì o signori, io dico del suo ingegno; perchè Demetrio Salazaro ebbe lo spirito ardente come acuto l'intelletto: cosicchè, in pochi anni di assidue letture, superò le difficoltà degli studi alquanto ritardati, le quali, per molti, riescono insuperabili.

Egli aveva esaminato, da tutti i lati, l'argomento: tutte le questioni, a cui dà luogo, gli erano familiari: e la grande conoscenza che aveva acquistato delle opere dell' arte al medio evo, ne aveva reso sicuro il giudizio; talchè pochi gli furono a paro nel distinguere lo stile e l'epoca d' una pittura, d' un musaico, d' una scultura.

Così preparato egli imprese a pubblicare l'importante opera *Studi sui monumenti dell'Italia Meridionale dal IV al XIII secolo*. Questo lavoro, già compiuto, ottenne grandissima lode in Italia e fuori, ove il Salazaro si acquistò numerosi amici fra tutti i cultori della storia dell' arte.

Questo lavoro gli aprì le porte dell' Accademia nostra e quelle dell' Accademia Pontaniana. E fra noi non si rimase inoperoso il nostro collega perchè lesse varie importanti memorie che già sono inserite ne' nostri atti. Tale si è quella che contiene nuove osservazioni su' monumenti dell' evo medio nella Sicilia, tale si è l'altra che illustra la vita artistica del Cavallini, dimostrando come questo valente artista romano precedette il toscano Giotto, il quale giovinetto

(1) Questi opuscoli, non pochi di numero e di svariato argomento, saranno raccolti in un volume da un noto editore a cura della famiglia.

ebbe ad ammirare i lavori del vecchio Cavallini, insigne scultore, pittore ed architetto.

Prima di chiudere questa parte del mio discorso, dirò che egli, in questi ultimi anni, vide quanta somiglianza vi fosse tra l'arte romana e quella delle province napoletane al medio evo; e cominciò a pubblicare un' altra opera che può servire di supplemento alla prima, e della quale già sei fascicoli sono interamente compiuti. Egli lascia il manoscritto per la continuazione, per la quale aveva già preparato i disegni. E mi pregava, morendo, di guidare il proseguimento dell' opera, perchè le sue fatiche non rimanessero prive di effetto.

Signori, io non so tacere un pregio singolare del nostro caro collega. Innamorato dell' arte, tutto ardente del bene dell' Italia e segnatamente di questa sua patria adottiva, non vi fu utile applicazione dell' arte ch' egli trascurasse.

Preposto alla direzione della Pinacoteca del Museo Nazionale, ne migliorò l'ordinamento; e, per lui, il Museo di S. Martino,fondazione di un altro nostro illustre collega Giuseppe Fiorelli, era entrato in una fase d' incredibile progresso, perchè era una delle sue principali cure. Ovunque, a beneficio dell' arte, sorgesse una buona istituzione, trovava in Demetrio Salazaro un ardente fautore: cercava egli stesso talvolta d' iniziare quelle istituzioni che potessero conferire al bene dell' arte ed al miglioramento di coloro che la coltivano. Componente della Commissione de' monumenti municipali di Napoli, della Commissione Provinciale de' monumenti di Caserta, lasciò dovunque tracce della sua intelligente operosità; e se si dimise dalla Commissione provinciale de' monumenti di Salerno, fu solamente perchè gli era impedito di fare il bene. Ma in Napoli egli contribuì a rendere degna de' tempi la memorabile sala di D. Regina, che fu pure per lui soggetto di studi e di cui preparava una splendida pubblicazione; ed a Caserta adoperossi alla fondazione del Museo Campano, uno de' più belli ornamenti della Provincia di Terra di Lavoro. Furono teatro di questa sua inarrivabile operosità la esposizione artistica nazionale ch' ebbe luogo in Napoli e la grande lotteria, la esposizione de' monumenti antichi in Caserta, ed

il Museo artistico Industriale, a cui volse prima il pensiero, ed in cui pose tante cure sino a che se ne ottenne, per volontà del nostro de Sanctis, la vera attuazione.

Egli lascia il suo nome onorato in tutte queste istituzioni: ed è incredibile in qual modo talvolta si moltiplicasse, non badando a disturbi nè a fatiche, tuttochè talora ingiustamente contrariato e bistrattato da coloro che profittavano di quella operosità e di quell'ardore.

Vado forse tropp'oltre; ma non seppi rattenermi dal ricordare quel che la mente mi suggerisce, perchè fui presente a que'trasporti, a quegli slanci che presentavano tutto l'aspetto della esaltazione.

Sì, o Signori, fu detto che il nostro collega trascendesse talvolta i limiti della moderazione. Facciano questa osservazione le anime fredde, che si acquietano a cedere, nelle lotte della vita; ma chi, come Salazaro, mirava a nobili scopi e ne scorgeva sempre intorbidata la riuscita da vedute che a lui parevano partigiane o utilitarie, non è maraviglia che scoppiasse col fuoco della sua indole ardente. Quando io gli diceva che vi è pure una calma efficace che raccoglie il frutto di cure assidue e perseveranti, soleva rispondermi: caro Minervini, *lo stile è l' uomo;* io non posso essere ciò che siete voi. Ed aveva ragione. Natura di fuoco poneva le fiamme negli animi inerti che praticavano con lui: e questo è uno de' modi di raggiungere grandi scopi. Senza questa fede nel bene, non si giunge alla meta prestabilita. Senza la fede del nostro collega, noi non avremmo avuta la grande Esposizione Artistica Italiana, non avremmo il Museo Artistico Industriale.

Dirò poche parole delle doti dell'animo suo. Delicato e senza macchia, fu acerrimo nemico di qualsivoglia azione meno retta. Non aveva riserva nel condannare il furto: perdonava le altre colpe all'umanità, questa non mai. Amantissimo della famiglia, trovava in essa soltanto la sua consolazione. Sentendosi affranto e privo di forza, volle recarsi a Pozzuoli per vivere gli ultimi giorni accanto a' suoi, per dormire il sonno della morte accanto alla sua dilettissima figlia Maria.

Io non voglio entrare in quelle intime relazioni delle quali fui perenne testimone.

Pochi amici ebbe ma quei pochi gli furono sinceramente affezionati, perchè, trattandolo da vicino, ne vedevano più chiaramente i pregi della mente e del cuore. Ed io, o signori, fui tra coloro che l' amarono, e ch' egli amò grandemente.

Calmo e tranquillo negli estremi suoi dì, previde la vicina dipartita e l' affrontò con fermezza, sostenuto da' conforti della religione di Cristo. Egli, morendo, volle affidarmi speciali raccomandazioni. Io vado superbo di questo affetto del mio povero amico oltre la tomba!

E non vi obbliò, cari colleghi, in quelle ore supreme, perchè in un foglio, prezioso autografo di un' amicizia imperitura, mi dava un ultimo incarico per voi, per tutti gli amici suoi: *Ringrazio gli amici delle affettuose cure usatemi, ed innalzino al cielo una preghiera per me. Null' altro domando a' miei cari concittadini.*

Così le anime nobili si elevano a' campi dell' ideale; lasciando sulla terra le tracce della loro esistenza. Sì, amato collega, tu vivi ancora ne' nostri cuori, e per le tue scritture, per le tue opere a bene del paese, vivrai nella memoria della posterità.

GIULIO MINERVINI

INDICE

PARTE PRIMA

Dell'età dell' oro del Genere umano, discorso di Vito Fornari socio ordinario. pag. 1
Pietro Cavallini *pittore, scultore ed architetto romano del XIII secolo*, nota storica di Demetrio Salazaro socio ordinario . . . . » 11
In obitum Raphaelis d'Ortensio *et* Francisci Vicoli *ad suos conterraneos aprutinos*, carme di Quintino Guanciali socio ordinario. . . . . » 19
In obitum sacri oratoris Dominici Scotti Pagliara, elegia di Quintino Guanciali socio ordinario. . . . . » 23
Parole per annunziare all' Accademia la morte del socio nazionale residente Gabriello Smargiassi, del presidente Antonio Ranieri. . . . . » 25
Commemorazione di Demetrio Salazaro *parole pronunziate all' Accademia da* Giulio Minervini, socio ordinario . . . . » 27
Nuovo frammento del Feriale Cumano, nota di Giulio de Petra socio ordinario . . . . » 33
In festivitate beatissimi Francisci Assisiatis *septimo centenario recurrente*, elegia di Quintino Guanciali socio ordinario . . . . » 45
Franciscus Semmola *a proditore extinctus*, carme di Quintino Guanciali socio ordinario . . . . » 47
Sulla morte del socio corrispondente nazionale Michelangelo Caetani, Comunicazione del presidente Antonio Ranieri . . . . » 49
Sull' ultimo volume de' Proverbii di Atto Vannucci, nota del presidente Antonio Ranieri . . . . » 51
Annunzio della morte di Atto Vannucci, del presidente Antonio Ranieri . » 55
Storia di P. Elvidio Prisco, memoria di Carmelo Mancini socio ordinario . » 59

PARTE SECONDA

Relazione della Commissione esaminatrice sui lavori inviati al concorso 1879-80. pag. 1

Storia letteraria dell' Opera buffa Napolitana dalle origini al principio del secolo XIX, Monografia di MICHELE SCHERILLO premiata nel detto concorso . . . . » 1

APPENDICE

De' lavori dell' Accademia per l'anno 1881 — Relazione del socio ordinario GIULIO MINERVINI . . . . » 1

De' lavori dell' Accademia per l' anno 1882 — Relazione del socio ordinario GIULIO MINERVINI . . . . » 25